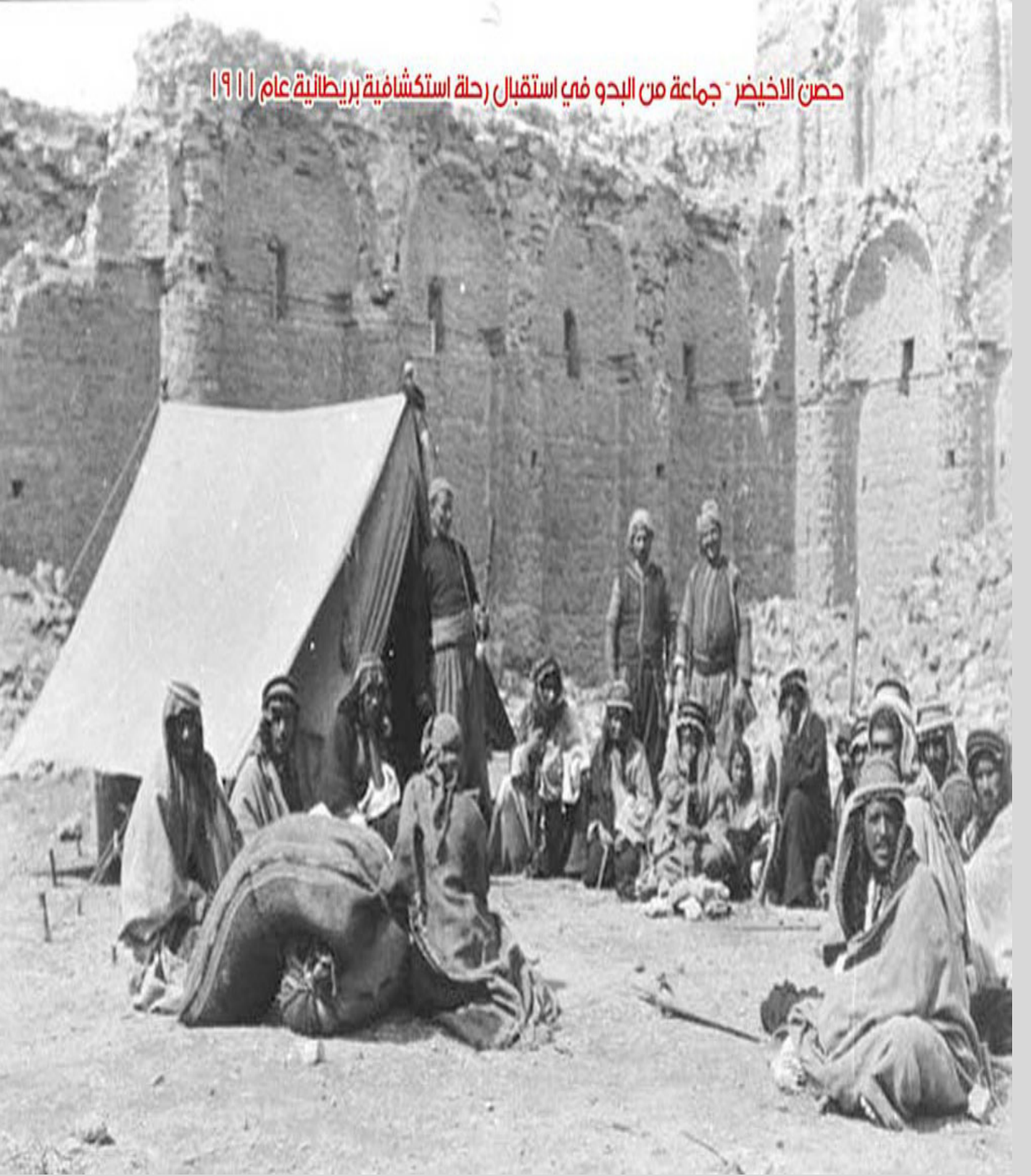


حصن الاخضر - جماعة من البدو في استقبال رحلة استكشافية بريطانية عام ١٩١١



معالم كربلاء الاثرية :

حصن الاخضر جماعة من البدو في استقبال رحلة استكشافية
بريطانية عام ١٩١١

الرقيم

مجلة فصلية تعنى بالثقافة والفنون والآداب تصدر عن دار الرقيم في كربلاء

رئيس التحرير
عباس خلف علي

رئيس مجلس الإدارة
أ.د. عبود جودي الحلي

الهيئة الاستشارية

سكرتير التحرير
محمد علي النصراوي

أ.د. محمد عبد الحسين الخطيب

أ.د. عادل نذير

أ.م.د. عدنان طعمة

أ.م.د. باقر جواد الزجاني

هيئة التحرير

المصحح اللغوي
يحيى سواي الطويل

أ.د. محمد أبو خضير
م.م. باقر جاسم محمد

التصميم والخراج الفني
فؤاد العرداوي

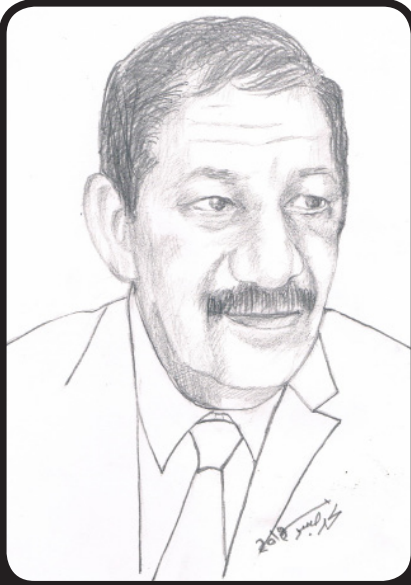
الرسوم الداخلية
محمد جسوم

خزف
عقيل محمد مزعل



المحتويات

ص (٥)		كلمة العدد
ص (٦)	د. مصاييح محمد	الدراسات الفكرية والنقدية
ص (١٤)	د. الجيلالي الغرابي	١- مقارنة تحليلية لنص من كلية ودمنة
ص (١٩)	د. كوثر محمد علي جبارة	٢- حيف الصاحب على ابي الطيب المتنبي
ص (٣٠)	د. خالد مرعي حسن	٣- شعرية الانزياح في رواية تعالى .. وجع مالك لحמיד الربيعي
		٤- ثنائية الفضاء الواقعي / واقعية الأفضية عند الكوني
ص (٣٧)	د. وفاء عبداللطيف	الجنوسة : مقاربات بين الكتابة الأنثوية والعملية الأداعية
ص (٤٧)	نورة الـ سعد	١- شعرية الجنوسة مقارنة لنص العراق
ص (٥٥)	د. لمى عبدالقادر	٢- الجنوسة في الخليج
		٣- الهوية الأنثوية والبحث عن الذات في روايات عالية ممدوح
ص (٦٠)		كتاب العدد
		ابو عمرو الشيباني وجهوده في الرواية الأدبية
ص (٦٣)	د. عبدالله الخطيب	مفهوم الوثيقة في النص
ص (٦٩)	د. شوقي بدر يوسف	١- الوثيقة والرواية الفنية / دلالة السرد التاريخي التخيلي
		٢- رواية ظلمة يائيل ومتخيل التاريخ للروائي محمد الغربي عمران
ص (٧٧)	د. مديحة عتيق	الترجمة
ص (٨٢)	د. أحمد موسى	١- ابناء المهجر الأدب الأمريكي على مدى قرن
		٢- قضايا السرد الفارسي
ص (٨٩)	د. بولرباح عثمانى	متابعات
ص (٩٧)	د. هامل شيخ	١- الحكاية الشعبية الجزائرية
		٢- في مفهوم الأشهار
ص (١٠٣)	حاورتها فاطمة نصير	حوار العدد
		الروائية فضيلة الفاروق
ص (١٠٧)	زيد الشهيد	نصوص
ص (١١٢)	علي السباعي	١- فضاءات التيه
ص (١١٦)	هيام الفرشيشي	٢- وحدها يد شهرزاد
ص (١١٨)	عادل الصويري	٣- عتبات المدينة
		٤ - زقاق للنوم والماء
ص (١١٩)	جابر خليفة جابر	رؤى
ص (١٢٣)	سعدون جبار البيضاني	١- قميص اوسم قراءة نقدية
ص (١٢٦)	محمد يونس	٢- تقنية السرد في التجربة الروائية
		٣- الأكتساب والبث
ص (١٣٢)	محمد علوان جبر	تجارب
		يتكاثر الضوء
ص (١٣٥)	د. الطاهر الشياخي	المحور الفني
		١- الفيلم الوثائقي في افريقيا .. مقارنة اولى / فن هامشي في قارة مهشمة



بيت العنكبوت

كلمة العدد

رئيس التحرير

كثُر الحديث عن واقع المطبوعات المهمة بشؤون الدراسات الفكرية والمعرفية والأدبية ومدى نسبة تداولها بين أوساط نخب المثقفين تحديداً ، هذه النسبة ستكون بكل وضوح محيرة ومخيفة ومرعبة (لماذا ؟ ... وكيف ..؟) الحقيقة تراكمات عديدة تدفع بأي متتبع إلى هذا التساؤل ... ولكن ما يقلقنا ويشغلنا أن الحديث أصبح واقعا فعليا وهو العزوف واللامبالاة أخذ مأخذاً جدياً في التغاضي عن المطبوعات ذات التوجه التخصصي المحض.. والمفارقة الكبرى أن يقابل هذا العزوف سعة مساحة النشاط الثقافي ابتداءً من أروقة الجامعات و مروراً بالملتقيات والتجمعات والمنظمات الثقافية ، ناهيك عن حجم الأسماء الغفيرة التي تطالعنا بها الثقافة الصحفية صباح / مساء ، وهي بالمناسبة ظاهرة صحية أن نجد هذا الكم من الأقلام يكتب بمختلف الفنون الإبداعية (قصة ، مسرح ، سينما ، تشكيل ، شعر وغيرها من الكتابات) لكن اللافت في هذا الأمر ، وباختصار شديد ، إن أغلب هذه النشاطات غير قادرة على تجاوز محيط التمثيل والاستهلاك والتكرار ولكن الأعلام يحاول أن يصنع منها حدثاً جوهرياً ملفتاً ، أما في موضوع النشر ثمة نقطتان يمكن ملاحظتهما هما (الإيجاز) وهذا لا غبار عليه لأنه يتمثل باشتراطات بعض الصحف والمجلات في تحديد عدد الكلمات المراد توظيفها في الموضوع ولزيادة أكبر عدد ممكن من الكتاب على صفحاتها ، ولكن ما يعيننا هو بلاغة هذا الإيجاز الذي يحتاج إلى مهارة استثنائية لأبعاد ثلاث هي : الاختزال والتركيز والتكثيف ، بغية تجسيد المعنى المراد توظيفه .. فهل حقق هذا الإبلاغ شيئاً من هذه الحقيقة ؟ ثم النقطة الثانية تكمن في (الأسلوب) الذي يعتمد أن يكون بمستوى أدواتنا التوصيلية التي نستخدمها في حياتنا اليومية .. فهنا يصبح السؤال الملح .. هل يطمح الأدب أن يتراجع عن مفهومه وسياقاته الفنية والإبداعية أمام طبيعة وهيمنة اللغة الصحفية ؟ نحن نعتقد كهينة تحرير وإن كنا معنيين في (الإجابة) عن طبيعة هذا الموضوع ، ولكن نرى في ذلك نوعاً من إسقاط فرض غير راغبين الخوض فيه ، لسبب بسيط هو ، أن مثل هذه الإجابات تجعلنا في موضع تحديد أفق وليس مقترحاً لأفق ، ولهذا نسعى بكل تأكيد على أن تكون لدينا مرجعيات نقدية فاعلة تأخذ على عاتقها تأشير مواقع الخلل وتشخيصه ومن ثم تقويضه وإضعافه ، فغياب هذه المرجعية أدى إلى خلط الحابل بالنابل .. الغث والسمين وصعود الشعبية على حد قول الغدامي وتنامي (سقط المتاع) وانتشار ظاهرة الهشاشة في الكتابة ليس على مستوى الصحافة بل تجاوز ذلك إلى الفنون الإبداعية كالمجاميع الشعرية والقصة والرواية ، ومن نافل القول أن نعتبر هذه الظاهرة عراقية من دون أن ندرك تفشيها عربياً بامتياز ، هذا ما دعا الناقد السعودي محمد العباس لمجلة الشروق أن يتساءل ((من أني لا أستطيع أن أفسر ظاهرة كتابة ٥٠٠ رواية في السعودية عام ٢٠٠٨ وحدها)) نعتقد بأن هذه الحقيقة لاتغيب عن القاصي والداني بأنها تمثل مجموعة إشكالات ساهمت بشكل أو بآخر في صنع هذا الواقع منها وللأسف الشديد نستطيع أن نقول عنه إنه نفعي ومرحلي يركز على مقولة ، إن مفهوم الكتابة الجديدة مبني على افتراضات الواقع متجنباً حقيقة ما يجري فيه ، وهذا باعتقادنا ما دفع فعل الكتابة أن يصبح لديهم غير مرهون بفعل القراءة واستحقاقاتها في العملية الإبداعية ، كما أن وسائل الترويج المغرية (تقنية وأيدلوجية) مهدت لشيوخ هذه المقولة وسطوتها على المنتج الأدبي لتخلق نوعاً من الهوية بين غاية الأدب ووظيفته وبين التسخير وفجاجة الصنعة ، وبالتالي من الممكن أن تؤدي بشكل بديهي إلى التشويه وتشويش تفسير أنوجاد المطبوعات المتخصصة التي تحمل أسئلة الخطاب التئظيري وطرق وأساليب المناهج والمفاهيم سبيلاً للتنوير والنهضة الفكرية والمعرفية والثقافية ، إلا أننا لم نشك لحظة من أن عملية الالتفاف على القارئ الفطن ومحاولة تضليله لهي أو هن من بيت العنكبوت .

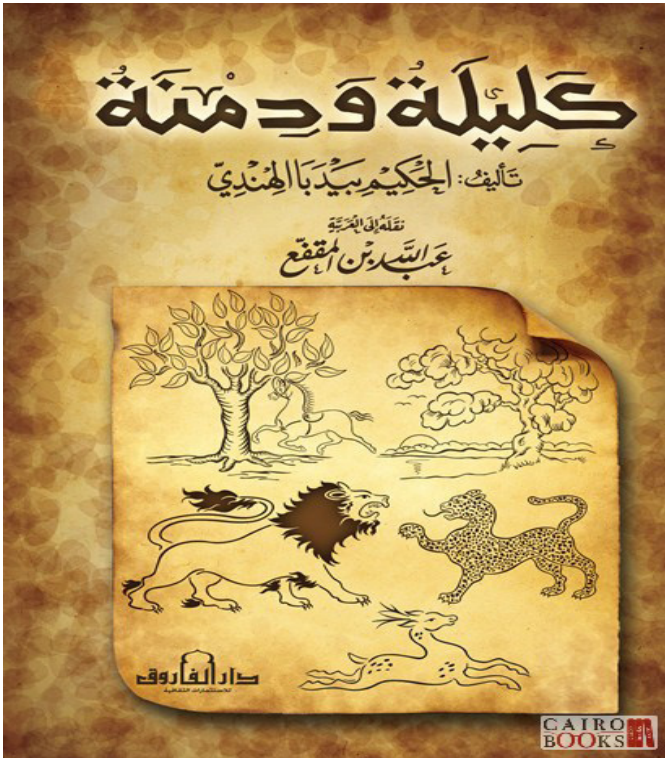
الدرس السيميائي والنص التراثي مقاربة تحليلية لنص من (كلية ودمنة)

د. مصابيح محمد – المركز الجامعي تيسمسيلت
الجزائر



ملخص

إن التحليل السيميائي مجال خصب للإبداع، ومتشعب لا يمكننا محاصرته في وريقات على عجل، ولما كان الأمر كذلك، فلا بد على الدارس أن يدرك بأن القراءة المتوسلة بأدوات أي منهج نقدي كان، ليس بمقدورها أن تستوعب الظاهرة الأدبية كلّها قديمها وحديثها نثرها وشعرها، حتى وإن كان ذلك المنهج النقدي مؤثرا بأدوات قائمة على دعائم نظرية ثابتة، وعليه فمهما يكن النهج الذي ينتهجه الدارس المحلل للظاهرة الأدبية، لا سيما التراث الأدبي، عليه أن يتحلى بسلامة الذوق، وفراسة التأويل، وجمال الأداء النقدي وأصالته من خلال استنباط وتفحص العلاقات الخفية التي تحكم بنية النص الأدبي. * ومن ثم يمارس عمل القراءة، بدل العزوف والانتظار الذي تشهده الساحة النقدية الأكاديمية منذ أن طالعنا الدراسات الغربية بالمناهج النقدية النصائية.



تحاول هذه المقاربة من خلال التفكيك والتركيب الكشف عن ألباز النص التراثي السردى (من كتاب كليلة ودمنة) باعتباره نصا فلكلوريا مشحونا بالدوال المبهمة، التي يمكن تأويلها واستخراج المعنى والدلالة منها، انطلاقا من كون السيميائيات تتيح التفكيك والتركيب وتحديد البنيات العميقة المختلفة تحت السطح، والسرديات في النقد الحديث تنحو إلى اتجاهات، منها ما يتناول العمل السردى من حيث كونه خطابا وشكلا تعبيريا، فيهتم بتحليل مضمون الحكاية وتقنيات الحكى فيها، وهذا لدى كل من تودوروف (Todorov)؛ وجيرارد جينات (Genette)، ومنها ما يتناول بالدراسة عملا سرديا على أنه حكاية، ومن هؤلاء بروب (Proust) و غريماص (5). وفي الأخير ننبه إلى أنه ليست غايتنا من هذا العرض تناول الإشكاليات التي يمكن أن تواجه المحلل وهو يفكك النص الأدبي إلى مكوناته البسيطة والمركبة، بقدر ما هي البحث عن الوسائل الإجرائية التي تمكنه من إجراء عملية التحليل من جهة وما يمكن أن يواجه المتلقي بعد عملية التحليل.

مفهوم العلامة

قبل الخوض في المحاولة الإجرائية لمقاربة نص من "كليلة ودمنة" الغني عن التعريف، ارتأينا أنه لا بد من تنوير القارئ الكريم ببعض المفاهيم المتعلقة بمصطلح "سيميائية"، وذلك على مستوى معاجم اللغة العربية ومصادرها التراثية، وكذا المراجع الحديثة، حيث جاء في لسان العرب: "الخيال المُسَوِّمة هي التي عليها السَّيما والسُّومة وهي العلامة وقال ابن الأعرابي

المصطلحات المفاتيح.

التحليل السيميائي- القراءة- الظاهرة الأدبية - الدراسات الغربية - النصانية - المناهج النقدية- التراث الأدبي- السيميائيات- السيميولوجيا- مقاربة - المدارس السيميائية- التأويل- بنية النص- العلامة- الرمز- الدلالة.

استهلال منهجي.

على الرغم مما توصلت إليه السيميائيات السردية، وما حقته المدارس السيميائية من إنجازات على صعيد العلامة لا سيما المدرسة الفرنسية والتي بدورها كانت وليدة العديد من الأعمال، وعلى رأسها منجز "الدلالة البنيوية" لألجيرداس جوليان غريماص، J.A. SAMIERG أحد المؤسسين لهذه المدرسة، التي جعلت نصب عينها إشكالية الدلالة والسبل المؤدية إلى دراستها، (1). ورغم أن بيير جيو (duariG erreip) يحدد ثلاثة وظائف للسيميولوجيا تنحصر في الوظيفة المنطقية، والاجتماعية، والجمالية، معتمدا الشفرات وأنظمة الرموز، (2) إذ أن السيميولوجيا الرمزية هي مطلب كل منقب في الرموز التي تشحن الخطاب القديم، كالحكاية الشعبية القديمة (كليلة ودمنة)، ألف ليلة وليلة... حيث "ما لبث أن تركت الرمزية بصماتها في اللغة والعلوم حتى عد المبدأ الرمزي لدى كاسيرر من أهم مبادئ العلوم، حيث إن رمزية اللغة تدشن طورا جديدا في حياة الروح والعقل". (3). إلا أن ما نراه اليوم هو التنظير ثم التنظير المكرور والممل، الذي يقابله العزوف عن الممارسة التطبيقية، التي نجد الباحث والمتلقي في أمس الحاجة إليها، ولسنا ندري ذلك ينم عن الضبابية التي لا تزال تكتنف المنهج التحليلي وأدواته ضمن سائر المناهج النقدية الحديثة، أم هو قلة جراءة وتخوف من الإقدام على فعل مجهول العواقب، إذا ما استثنينا بعض المحاولات التي تمارس الإكراهات وتثقل كاهل حرية العلامات ودلالاتها المفتوحة، كاللجوء إلى التحليل المدعم بالخطوط و الترسيمات المبهمة التي تسهم في تعقيد الفهم أكثر من تيسيره، والتي صارت موضوعة العصر، مما نفر الطالب والمتلقي من الإقبال على الدرس السيميولوجي، والتوسل بأدواته لتحليل النصوص، وكشف معانيها العميقة والخفية.

مع أن أهم ما ميز نظرية غريماص السيميائية، هو مشكلة المعنى، فمقاربة نص لا تكن ذات جدوى إلا في حدود طرحها للمعنى كهدف وغاية لأي تحليل، حيث يرى غريماص أنه لا يمكن الحديث عن نظرية متكاملة إلا من خلال الأسس المعرفية التي انبنت عليها، والتي تخفي داخلها تصورا للعالم والإنسان، ومهما كانت علمية لا يمكن أن تسلم من وجود بصمات إيديولوجية تحكم بناءها ومقاصدها وغايتها، فالغاية النهائية لكل نظرية هي غاية تأويلية، الهدف منها البحث في الواقعة عن معرفة تخص الإنسان وحياته (4). وبناء على ذلك،

mungis سمة، إشارة دليل، وبصفة عامة شيء مدرك يمكن أن نستخلص منها توقعات أو استنتاجات وإشارات خاصة بشيء آخر غائب. (9) والسيميولوجيا لدى "جورج مونان"، هي "العلم العام الذي يدرس كل أنساق العلامات (أو الرموز) التي بفضلها يتحقق التواصل بين الناس" (10)، أما الباحثين العرب، ومن بينهم صلاح فضل فقد عرفها بأنها "العلم الذي يدرس الأنظمة الرمزية في كل الإشارات الدالة، وكيفية هذه الدلالة" (11) أما على مستوى المقاربات النصية، فلا ريب أن المناهج النقدية الحديثة قد زودت الناقد أو الدارس بأدوات إجرائية تمكنه من الكشف عن مكونات النص وفك تجمعاته العلامية ومن خلالها قدراته التواصلية، كما أولت النص الأدبي اهتماما بالغا، وجعلته يتجدد مع كل قراءة، حيث ضمن أحادية الدال وتعدد المدلول يفتح النص محققا سيرورة التدليل، للزيادة في انفتاحه على أكثر من تأويل، لا الوقوف عند معاني الكلمات المعجمية، وذلك عن طريق قراءة تهتم بمواطن الشك فيه، وتوسع من دائرة اليقين، وإقحام كل ما هو محتمل لا الاعتماد على ما هو كائن فقط.

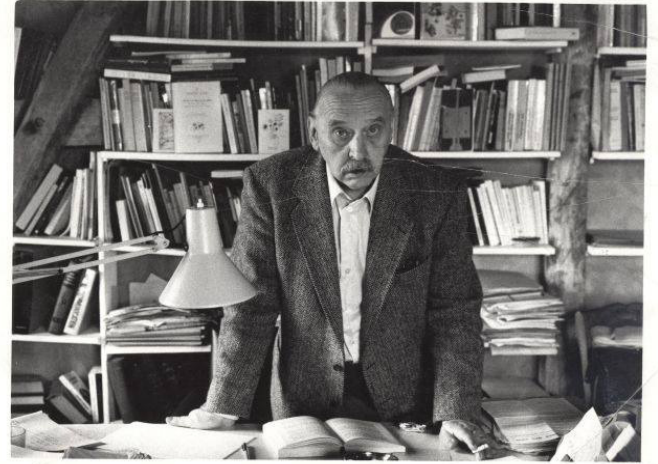
غير أن أصعب ما يواجه الدارس العربي هو المنهج، ذلك لأن المناهج ولدت غربية، وفي كثير من الأحيان نخشى أن لا تروم الأدب والثقافة العربيين، لأسباب فكرية وعقائدية وإيديولوجية تميز أدبنا العربي عن مثيله الغربي، لذلك فقط تخالنا كلما أتينا لنقارب نصا عربيا وفق هذه المناهج أو أحدها، نحاول أن نبحت لها عن جذور وأصول اصطلاحية في تنظيراتها التراثية، لنثبت للعالم أننا لسنا غرباء عن هذه المناهج وليست غريبة عنا، كما هو مصطلح "السيما" أو "السيمة" الذي يعني العلامة والشارة في لغتنا العربية.

وإذا اعتبرت اللغة على أنها ذلك النظام الإشاري الذي يحرر المعنى من القيود المعجمية، فلا يسعنا سوى أن نقول بأن المنهج السيميائي قميء بالاستعمال كوسيلة ناجعة لمقاربة النصوص المكتوبة أو المسموعة، ولكن رغم ذلك فلا ندعي أننا نعتمد هذه الأدوات كلها، بل الجزء اليسير منها والمتمثل في:

1. سيميائية العنوان.
2. سيميائية البناء الداخلي للشخصيات الواردة في النص.
3. سيميائية البناء الخارجي للشخصيات.
4. سيميائية الزمان والمكان.
5. سيميائية الأحداث.
6. سيميائية بعض العبارات الواردة في النص.

النص المقترح للتحليل:

[قال شترية: زعموا أن أسداً كان في أجمة مجاورة لطريق من طرق الناس؛ وكان له أصحاب ثلاثة: ذئبٌ وغرابٌ وابنٌ أوى؛ وأن رعاةً مروا بذلك الطريق، ومعهم جمال، فتخلف منها جمل، فدخل تلك الأجمة حتى انتهى إلى الأسد؛ فقال له



غريماس

السِّيمُ العلاماتُ على صُوف الغنم، وقال تعالى: [من الملائكة مُسَوِّمِينَ] قرئ يفتح الواو أراد مُعَلِّمِينَ وَالْخَيْلَ الْمُسَوِّمَةَ الْمَرْعِيَّةَ وَالْمُسَوِّمَةَ الْمُعَلِّمَةَ وقوله تعالى: [مُسَوِّمِينَ] قال الأخفش: مُعَلِّمِينَ، وفي الحديث: إن الله فرساناً من أهل السماء مُسَوِّمِينَ أي مُعَلِّمِينَ. وفي الحديث: قال يوم بدر سَوُّمُوا فإن الملائكة قد سَوَّمتْ أي اعملوا لكم علامة يعرف بها بعضكم بعضاً. وفي حديث الخوارج، سببهم التحليق أي علامتهم والأصل فيها الواو فقلبت لكسرة السين وتمد وتقصّر. الليث سَوَّم فلانُ فرسه إذا أَعْلَم عليه بحريرة أو بشيء يعرف به، قال والسَّيِّمُ يَأُوهَا فِي الْأَصْلِ وَاو وهي العلامة يعرف بها الخير والشر، قال الله تعالى: تَعْرِفُهُمْ بِسِيمَاهُمْ. قال وفيه لغة أخرى السَّيِّمَاء بالمد، قال الراجز:

غَلَامٌ رَمَاهُ اللَّهُ بِالْحُسْنِ يَافِعاً لَهُ سِيْمَاءٌ لَا تَشُقُّ عَلَى الْبَصَرِ (6) وساق صاحب التاج قائلا: "قال أبو بكر بن دريد قولهم عليه سيما حسنة معناه علامة وهي مأخوذة من وسمتُ أَسْمُ والأصل في سيما وسمى فحولت الواو من موضع الفاء فوضعت في موضع العين كما قالوا ما أطيبه وأيطبه فصار سومي وجعلت الواو ياء لسكونها وانكسار ما قبلها انتهى. والسيما ممدودة ذكرها الأصمعي.. (7) وقد قيل الكثير من قبيل ما ذكرنا في معاجم اللغة، التي تنبئ بوجود أصل لمصطلح السيميائيات في كتب التراث العربي، أما على مستوى البحوث الحديثة فلا يمكن بأية حال حصر ما توصل إليه علم السيمياء، خاصة ونحن نحاول إجراء مقارنة تطبيقية لنص أدبي، بعيدا عن التنظير، لذا سنكتفي بما ساقه سعيد بنكراد، لما قال أن السيميائيات هي "دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية" وهي في حقيقتها "كشف واستكشاف لعلاقات دلالية غير مرئية من خلال التجلي المباشر للواقعة، إنها تدريب للعين على التقاط الضمني والمتواري والمتمنع، لا مجرد الاكتفاء بتسمية المناطق أو التعبير عن مكونات المتن" (8). والعلامة من اللاتينية

على صلاحه؛ ويعرض كل واحد منا نفسه عليه تجملاً ليأكله، فيرد الآخرون عليه، ويسفها رأيه، ويبينان الضرر في أكله. فإذا فعلنا ذلك، سلمنا كلنا ورضي الأسد عنا. ففعلوا ذلك، وتقدموا إلى الأسد؛ فقال الغراب: قد احتجت أيها الملك إلى ما يقويك؛ ونحن أحق أن نهب أنفسنا لك: فإننا بك نعيش؛ فإذا هلك فليس لأحد منا بقاء عندك، ولا لنا في الحياة من خيرة؛ فليأكلني الملك: فقد طببت بذلك نفساً.

فأجابه الذئب وابن آوى أن اسكت؛ فلا خير للملك في أكلك؛ وليس فيك شبع. قال ابن آوى لكن أنا أشبع الملك، فليأكلني: فقد رضيت بذلك، وطببت عنه نفساً. فرد عليه الذئب والغراب بقولهما: إنك لمنتن قذر. قال الذئب: إني لست كذلك، فليأكلني الملك، فقد سمحت بذلك، وطببت عنه نفساً؛ فاعترضه الغراب وابن آوى وقالوا: قد قالت الأطباء: من أراد قتل نفسه فليأكل لحم ذئب. فظن الجمل أنه إذا عرض نفسه على الأكل، التمسوا له عذراً كما التمس بعضهم لبعض الأعداء، فيسلم ويرضى الأسد عنه بذلك، وينجو من المهالك. فقال: لكن أنا في الملك شبع وري؛ ولحمي طيب هنيء، وبطني نظيف، فليأكلني الملك، ويطعم أصحابه وخدمته: فقد رضيت بذلك، وطابت نفسي عنه، وسمحت به. فقال الذئب والغراب وابن آوى: لقد صدق الجمل وكرم؛ وقال ما عرف.

ثم إنهم وثبوا عليه فمزقوه... وإنما ضربت لك هذا المثل لتعلم أنه إن كان أصحاب الأسد قد اجتمعوا على هلاكه فإني لست أقدر أن أمتنع منهم، ولا أحترس؛ وإن كان رأي الأسد لي علي غير ما هم من الرأي في، فلا ينفعني ذلك، ولا يغني عني شيئاً. وقد يقال: خير السلاطين من عدل في الناس. [21]

قبل البدء:

النص الذي بين أيدينا عبارة عن قصة قصيرة مجتزأة، من كتاب كليل و دمنة، تقوم على الفكرة، وهي قصة رمزية على لسان الحيوانات، وترمي إلى تنبيه و تعميق الوعي الفردي والجماعي، ولفت الانتباه إلى ما يحاك في الظل من مؤامرات، عندما يتعلق الأمر بالمصير.

ونود قبل البدء في هذه المقاربة أن ننوه إلى أن التحليل السيميائي قد يتأثر إلى حد ما بشخصية من يقوم بعملية التحليل وبالظروف المحيطة به؛ ولذلك فإن التحليل السيميائي لنص ما قد يختلف من شخص إلى آخر، ومن بيئة لأخرى، ومن فترة زمنية لأخرى، مما يجعل منه مجالاً خصباً للإبداع، إذ لا قيود عليه إلا أن تكون هناك دلائل في التحليل المقترح على صحة ما ذهب إليه، خلال المقاربة السيميائية.

وما أريد التنبيه إليه أكثر، هو أن التحليل السيميائي له مرتكز على جانبين، أولهما الرمزية والدلالات، وثانيهما ربط النص بالواقع، وهذا -بمشيئة الله- ما سوف نعمل عليه في مقاربتنا المتواضعة هذه.

الأسد: من أين أقبلت؟ قال: من موضع كذا. قال: فما حاجتك؟ قال: ما يأمرني به الملك. قال: تقيم عندنا في السعة والأمن والخصب. فأقام الأسد والجمل معه زمناً طويلاً. ثم إن الأسد مضى في بعض الأيام لطلب الصيد، فلقى فيلاً عظيماً، فقاتله قتالاً شديداً؛ وأفلت منه مثقلاً مثقناً بالجراح، يسيل منه الدم، وقد خدشه الفيل بأنياه.

فلما وصل إلى مكانه، وقع لا يستطيع حراكاً، ولا يقدر على طلب الصيد؛ فلبث الذئب والغراب وابن آوى أياماً لا يجدون طعاماً: لأنهم كانوا يأكلون من فضلات الأسد وطعامه؛ فأصابهم جوع شديد وهزال، وعرف الأسد ذلك منهم؛ فقال: لقد جهدتم واحتجتم إلى ما تأكلون. فقالوا لا تهمنا أنفسنا: لكننا نرى الملك على ما نراه. فليتنا نجد ما يأكله ويصلحه. قال الأسد: ما أشك في نصيحتكم، ولكن انتشروا لعكم تصيبون صيداً تأتونني به؛ فبصبيني وبصبيكم منه رزق.

فخرج الذئب والغراب وابن آوى من عند الأسد؛ ففتحوا ناحية، وتشاوروا فيما بينهم، وقالوا: مالنا ولهذا الأكل العشب الذي ليس شأنه من شأننا، ولا رأيه من رأينا؟ ألا نزين للأسد فيأكله ويطعمنا من لحمه؟ قال ابن آوى: هذا مما لا نستطيع ذكره للأسد: لأنه قد أمن الجمل، وجعل له من ذمته عهداً. قال الغراب: أنا أكفيكم أمر الأسد. ثم انطلق فدخل على الأسد؛ فقال له الأسد: هل أصبت شيئاً؟ قال الغراب: إنما يصيب من يسعى ويبصر. وأما نحن فلا سعي لنا ولا بصر: لما بنا من الجوع؛ ولكن قد وفقنا لرأي واجتمعنا عليه؛ إن وافقنا الملك فنحن له مجيئون. قال الأسد: وما ذاك؟ قال الغراب: هذا الجمل أكل العشب المتمرغ بيننا من غير منفعة لنا منه، ولا رد عائدة، ولا عمل يعقب مصلحة. فلما سمع الأسد ذلك غضب وقال: ما أخطأ رأيك، وما اعجز مقالك، وأبعدك من الوفاء والرحمة؟ وما كنت حقيقاً أن تجتري علي بهذه المقالة، وتستقبلني بهذا الخطاب؛ مع ما علمت من أنني قد أمنت الجمل، وجعلت له من ذمتي. أو لم يبلغك أنه لم يتصدق متصدقاً بصدق هي أعظم أجراً ممن أمن نفسه خائفة، وحقن دماً مهدراً؟ وقد أمنت له ولست بغادر به.

قال الغراب: إني لأعرف ما يقول الملك؛ ولكن النفس الواحدة يفتدى بها أهل البيت؛ وأهل البيت تفتدى بهم القبيلة؛ والقبيلة يفتدى بها أهل المصر؛ وأهل المصر فداء الملك. وقد نزلت بالملك الحاجة؛ وأنا أجعل له من ذمته مخرجاً، على ألا يتكلف الملك ذلك، ولا يليه بنفسه، ولا يأمر به أحداً؛ ولكننا نحتال بحيلة لنا وله فيها إصلاح وظفر. فسكت الأسد عن جواب الغراب عن هذا الخطاب.

فلما عرف الغراب إقرار الأسد أتى أصحابه، فقال لهم: قد كلمت الأسد في أكله الجمل؛ على أن نجتمع نحن والجمل عند الأسد، فنذكر ما أصابه، ونتوجع له اهتماماً منا بأمره، وحرصاً

1 - سيميائية العنوان.

لقد أولت السيميائيات اهتماماً بالعنوان في النصوص الأدبية؛ باعتباره علامة إجرائية ناجحة في مقاربة النص بغية استقراره وتأويله، والعنوان عتبة من عتبات النص يحدد أفق انتظار القارئ. والنص الذي بين أيدينا جزء من عنوان كبير "كليلة ودمنة"، أو إن شئت عنوانه: "ملك الغابة وحاشيته والغريب" وهذا العنوان يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمضمون النص؛ الذي يتحدث عن تأزم حدث فجأة في حياة الملك، المتمثل في شخص الأسد، وبداية البحث عن مخرج من المشكل.

1-1 يتضح كما هو معلوم من النصوص التراثية القديمة شعرية كانت أم نثرية، خلوها من العنوان تماماً، لتمييز الأدب القديم بطول النفس، والوحدة الموضوعية، عكس أدبنا المعاصر، الذي يعتمد على العنوان كمدخل للنص الأدبي، و مجلبة للمتلقى، لذا نحن نقدم لهذا الجزء عنواناً افتراضياً، "ملك الغابة مع حاشيته والغريب" حيث يتجلى من العنوان أن هناك ملك كانت له حاشية تحتمي في كنفه وتعتمد عليه في العيش، وتقدم له المشورة عند الحاجة، ما لبثوا أن حل بينهم غريب، مما يجعل العنوان في هذه الحال، مفتوحاً على الكثير من التأويلات، ويخفي بين طياته العديد من الدلالات..

1-2 "كليلة ودمنة" كما هو معلوم العنوان الكبير الذي اشتهرت به القصة بأكملها يدل على اثنين من ابن أوى تدور بينهما ومجموعة من الحيوانات الأحداث كلها، وإن كان العنوان لا يدعو إلى الغرابة وكأنه يعرب عن حوار أو قصة أختين من بني البشر، إلا أنه يحيل لدى المتلقي المتعمق في حيثيات القصة، إلى الدهاء والحيلة والغدر الذي تتميز به سلالة ابن أوى في مملكة الحيوان.

1-3 لقد اختار مؤلف كليلة ودمنة أن يكون تعايشاً بين الحيوانات، والمعروف أن هذه الأخيرة تتفاوت في القوة والشراسة، ومن لم يعطى القوة أعطي الحيلة والدهاء أو الخفة والذكاء، والأسد هو الذي يطلق عليه ملك الغابة، فلم تكن الحياة مطبوعة إذن بالاستقرار بين قوى غير متكافئة. وهو بذلك يعكس طبيعة الصراع الأبدي بين الأقوياء والضعفاء.

لعل اختيار ابني أوى "كليلة ودمنة" كعنوان رئيس 1-4 لقصة كبيرة في شكل كتاب كامل، ينم عن فحوى الرسالة التي أراد الباحث تبليغها للمتلقى، من أجل تصدير نصيب من الوعي، للتسلح به أمام نواب الدهر، لكن ليس بالحكمة والمثل فحسب، إنما بالحيل والدهاء، التي هي سلاح الساسة والعسكريين، تلك الحيوانات، التي لا تحسب حساباً لأحد، أمام مصلحتها، ربما جاء ذلك ليرمز إلى من يطلقون على أنفسهم الدهاء الذي يقهر القوة، والقوة التي جعلت لنفسها حقاً في أن تحتل ما نشاء وتعتدي على من تريد دون أن يملك أحد أن يقول لها: لا أو لماذا؟

2 - سيميائية البناء الداخلي للشخصيات.

وردت في النص المائل شخصيات عدة هي: الأسد ملك الغابة، وخادمه شترية، وكليلة، ودمنة، والغراب، والجمل والفيل، كلها عبارة عن حيوانات برية عدا الرعاة فهم من جنس البشر، هكذا تدور القصص بالكامل وسط الغابة وعلى ألسنة هذه الحيوانات، وتقوم أساساً على نمط الحكاية المسلية، لكنها تحوي تعاليم أخلاقية موجهة إلى رجال الحكم وأفراد المجتمع.

ونبدأ بملك الحيوانات الأسد، فهو القائد المثالي الذي ينزود عن عرينه، ويؤمن الحياة المستقرة والعيش الكريم لأفراد مملكته، ويقود جماعته للاعتداء على الآخرين والاستيلاء على ممتلكاتهم واحتلال أوطانهم، وهو بذلك يمثل رئيس تلك الدولة العظمى التي تريد فرض هيمنتها على الآخرين.

كما هو من شيم العظماء أنهم يستبدون بالرأي ولا يعيرون مستشاريهم أي اهتمام في كثير من القضايا، ونلمس ذلك من ترحيب الأسد بالجمل بين ظهرائي مملكته، وإعطائه الأمان والسلام والعيش الكريم، رغم تلوؤ أصحابه وكرههم للوافد الغريب إلى ديارهم، لكنه يشاورهم إذا ما شعر بالضعف والخطر، ويتجلى ذلك من خلال سكوته وصمته لما أشاروا عليه بالغدر بالجمل، رغم أنه رفض الأمر في البداية.

فإذا كانت شخصيتا كل من الذئب وابن أوى ترمزان للخبث والمنفعة الخاصة، فإن في ذلك مثال لبطانة السوء الموالية للحكام والتي لا هم لها سوى قضاء مآربها حتى ولو كان ذلك على حساب الأبرياء من الرعية، فإن شخصية الأسد ترمز كذلك للحاكم الذي يدري ما يحاك حوله، ويظهر أنه لا يدري، طالما أن الأمر لا يضر بمصلحته الشخصية، ويحفظ أمنه إلى أجل معلوم، بينما يتداعى من شخصية الغراب الكثير من الرموز والدلالات، فهو من الطيور وبمقدرته تزويد الجماعة بالأخبار التي تحدث في المملكة لاسيما الأحداث البعيدة منها وبذلك هو عين حارسة تؤمن إمارة الأسد وتسد الذئب وابن أوى في أداء مهامهما دون أن تضر بهما كما أن الغراب ليس من الطيور الجارحة كالنسر والصقر والعقاب، التي يخشى جانبها لخطورتها وتميزها كالأسد بالشهامة والشجاعة والإباء، وبذلك لا يخشى للغراب جانب من كل الأطراف.

ضف إلى ذلك أن الغراب بين الطيور نذير شؤم لدى العرب، فعقيقه منفر ومقرز، ومادام الجماعة قد رضيت به عضواً من أعضائها، فهذا وحده شرف كبير له مما يجعل منه ذلك الخدم المطيع الذي لا يعصي لأسياده أمراً، وكذلك حال الدنيا فإن العيون والمخبرين لدى الحكام لا بد أن تتوفر فيهم سمات الغراب في "كليلة ودمنة"، حتى لا يلفت انتباه من حوله ولا يعيره من رآه أي اهتمام، أما الجمل فشيمته الصبر، وهو مثال الرعية أو الشعب المقهور الذي ليس أمامه سوى الصبر والصبر فقط.



هذا ما تعلق بالشخصيات داخل الوطن الواحد، وإذا ما تطرقنا إلى ما وراء حدود الوطن فسننطلق إلى الفيل وهو حيوان يتميز بالضخامة والخشونة، من الصعب على الأسد تمزيق جلده أو الفتك به، وفي ذلك رمز للدول التي تتاور من أجل السيطرة على غيرها، باستعمال ما أتيح لديها من الوسائل، ولكن كثيراً ما تخسر الرهان ويكون ذلك وبالا عليها وسببا في دمارها، وقد عانت القبائل قديما من هذا الصنف من الظلم والاستبداد، حيث ظلت الدوائر سجال بين الجيران من القبائل والدويلات، حتى في عصرنا هذا وخير مثال: غزو العراق للكويت، ثم نهاية النظام العراقي على يد القوى المتحالفة، وكذلك شخصية الجمل فهي رمز اللاجيء المقهور، الذي فرّ من موطنه، وما لبث أن هدأ له بال حتى حدث طارئ في البلد المضيف و كان هو أول من يدفع الثمن، وقد يذكرنا حال الجمل، بأحوال اللاجئين الذين يساندون قضية ما، فيكون مصيرهم الطرد والتنكيل من الطرف المتضرر من القضية محل المساندة، والذي غالبا ما يكون هو صاحب الأرض.

3 - سيميائية البناء الخارجي للشخصيات.

كما أن الشخصيات في النص تتمتع بسمات ومميزات في بنيتها الداخلية، كذلك لها من السمات الخارجية ما يوحى بالكثير من الدلائل، ومن الأوصاف الخارجية التي صرح بها المرسل للشخصيات أو لمح إليها ضمنيا، عظمة الفيل وضخامته، ليجعل منه كفواً للأسد وبذلك يمرر رمزا أو دلالة أن الشجاعة التي اجتمعت بالقوة لدى الأسد، لا تكفيه أمام من هو أعظم وأضخم في ذلك رسالة مشفرة مفادها أن الاستبسال لم يعد كافيا للبقاء في مسرح الحياة والهيمنة عليه، ما لم يشفع بقوة خارقة تجمع بين الدفاع المستميت والمقاومة وطول النفس، في ميدان المعركة، وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على قوة سلاحه في المعركة، وقد صرح بذلك المرسل بقوله: خدشه الفيل بأنياه، مما جعله ينسحب من القتال مثخنا بالجراح، وكان ذلك سببا في عجزه وسوء حاله وتراجع سطوته، وخذلانه من أقرب الناس إليه، كل ذلك فيه إحياء قوي لما هو جار في واقع حياة البشر على مر التاريخ.

مما أشار إليه المرسل صراحة، من صفات الشخصيات بعد الحدث الجلل الذي ألم بالملك هو الجوع والهزال الذي ألم بأصحابه، لما لم يجدوا ما يأكلونه، حتى أجهدوا واشتد عليهم الحال وفي ذلك إشارة إلى تبعات الاعتماد على الغير، وعدم الحساب لما يخبئه الدهر من النوائب، وجعل المصير بكل جزئياته مرهونا بالولاء للسلطان، كما أشار أيضا إلى صفات الجمل بكونه أكلا للعشب، متمرغ، وفي ذلك دلالة وإحياء إلى الإنسان البسيط في المجتمع حيث يدل التمرغ على التراب، على تواضعه ببساطة شأنه وهوانه على نفسه، ولكن رغم ذلك يظل لحمه طيبا ونقيا وغزيرا، في الوقت الذي يفوح فيه جسم

ابن آوى بالنتن، وجسم الذئب كأنه السم القاتل، أما الغراب فليس فيه ما يؤكل، وما يمكن أن ننبه إليه من رمزية ودلالة ذلك، هو أن الأوطان وحكامها لما تدور الدائرة وينشب الدهر أظافره، لا يجدون في تلك الهالة التي ظلت تطوف بين ظهرانيهم وتحيطهم بالتملق والنفاق منقذا من الهلاك، وفي آخر الأمر لا ملجأ لهم سوى للضعفاء، ففيهم يكمن الذود عن العرض والشرف، وبينهم تنمو وتكبر التضحية، وذلك مثل الجمل وابن آوى والذئب والغراب في القصة الماثلة.

4 - سيميائية الزمان والمكان.

اختار المرسل أن تكون الغابة موطنا ومكاناً لأحداث قصته، فهذا المكان يمثل الوطن الذي يعيش فيه أبطال القصة، مستقرين فيما بينهم تجمعهم المصالح الفردية، فلأسد الزعامة ولابن آوى والذئب والغراب حق الاقتنيات مقابل الولاء والخدمة للزعيم، وللجمل الغريب حق العيش بأمان في كنف الملك إلى أن يجعل الله له مخرجا، أو يستعين به الزعيم على أمر ما، والملاحظ في القصة أن أكل العشب (الجمل) لا يتقل كاهل الجماعة فبينما هم يعيشون على فضلات الملك من الجيف، هو يقتات بما جادت به الأرض من العشب، وليس له في ذلك بينهم منافس، ورغم ذلك كان منبوذا بينهم، لكونه لا يقاسمهم المصير نفسه، ويخافون من قربته للزعيم، خوفا من أن يصير عينا له عليهم.

وقد كان المكان يعج بغيرهم من بني جنسهم، مما جعلهم دوما في كَرّ وفرّ من أجل تأمين الغذاء والمجال الحيوي، لذا كان

لأداء مهمة البطل (انتشروا لعلكم تصيبون صيداً) وإنما لسد جوعهم، بخلخله النظام الذي كانت تقوم عليه المملكة (فتنحوا ناحية، وتشاوروا فيما بينهم)، فنقضوا العهود ونكثوا المواثيق، -وظيفة (التواطؤ) - (قالوا: مالنا ولهذا الأكل العشب الذي ليس شأنه من شأننا، ولا رأيه من رأينا؟ ألا نزين للأسد فيأكله ويطعمنا من لحمه؟).

المساعد الأول يتخوف من ردة فعل البطل (قال ابن آوى: هذا مما لا نستطيع ذكره للأسد: لأنه قد أمن الجمل، وجعل له من ذمته عهداً)، المساعد الثاني يتطوع لإقناع البطل وثنيه عن موافقه (قال الغراب: أنا أكفيكم أمر الأسد، ثم انطلق...) البطل يرفض موقف المساعدين - المهمة الصعبة - (ما أخطأ رأيك، وما أعجز مقالك، وأبعدك من الوفاء والرحمة؟ وما كنت حقيقاً أن تجتري علي بهذه المقالة، وتستقبلني بهذا الخطاب؛ مع ما علمت من أنني قد أمنت الجمل، وجعلت له من ذمتي). المساعد المتطوع بالنيابة، يكتشف سبب امتناع البطل (أو لم يبلغك أنه لم يتصدق متصدق بصدقٍ هي أعظم أجراً ممن أمن نفساً خائفة، وحقق دماً مهدرًا؟ وقد أمنتته ولست بغادر به).

المساعد بالنيابة يتسلح بتكتيك الحجة والإقناع - المهمة الناجزة- (قال الغراب: إني لأعرف ما يقول الملك؛ ولكن النفس الواحدة يفتدى بها أهل البيت؛ وأهل البيت تفتدى بهم القبيلة؛ والقبيلة يفتدى بها أهل المصر؛ وأهل المصر فداء الملك. وقد نزلت بالملك الحاجة؛ وأنا أجعل له من ذمته مخرجاً)، البطل يستسلم للأمر ويقر خطاب مساعده (عرف الغراب إقرار الأسد أتى أصحابه، فقال لهم: قد كلمت الأسد في أكله الجمل؛ علي أن نجتمع عند الأسد، فنذكر ما أصابه، ونتوجع له اهتماماً منا بأمره، ...) نجاح خطة المساعدين الثلاثة وانطلاء الحيلة على الوافد الغريب (الجمل)، أمام ضعف الملك وفساد البطانة من حوله.

6 - سيميائية (التلفظ) العبارات في النص.

سوف نقارب فيما يلي بعض الدلالات والإشارات المحتملة لبعض التلفظ التي عمد إليها الكاتب في نسج القصة الماثلة كأنموذج وحسب، ليبقى المجال في النص متاحاً لكل من يشاء أن يبحث في سيميائية عباراته وألفاظه، من زوايا أخرى قد تغيب عن الباحث، وما نقوم بذلك سوى لفك اللثام عن عنصر هام جداً من عناصر المقاربة والتحليل السيميائي ألا وهو أسلوب وطريقة التلفظ، أو انتقاء الألفاظ.

6-1 لقد استهل المتلفظ خطابه بلفظة: "زعموا أن..." وفي ذلك دلالة على أسلوب القدامى في الإبلاغ في قالب قصصي مسل وهادف بغرض نشر القيم الأخلاقية في المجتمع.

6-2 استعمال الألفاظ: "أجمة مجاورة لطريق من طرق الناس..." وأن رعاةً مروا بذلك الطريق،" حيث لم يَسأ الباث المتلفظ أن يهمل الجنس البشري من القصة، رغم أنه جعل كل أبطالها

اعتمادهم على زعيمهم كلياً، حتى لا يداهمهم عدو طامع يريد احتلال واستغلال خيرات وثروات الوطن ناحيتهم، وشاهدنا في ذلك من النص "... ثم إن الأسد مضي في بعض الأيام لطلب الصيد، فلقي فيلاً عظيماً، فقاتله قتالاً شديداً؛ وأفلت منه مثقلاً مثقناً بالجراح،..." دلالة على أن الصيد يوجد في مواطن أخرى، مجاورة، وما لقيه الأسد من الفيل ليس سوى دليل قاطع على أنه اعتدى على صغير هذا الأخير، لأنه وجبة طرية، ولقمة سائغة، وقد اختار المتلفظ أن تكون أوكار الأصدقاء في أرض خصبة معتدلة، ساطعة شمسها، حيث كان الجمل يتمتع بخيراتها منفرداً، حتى إذا شبع تمرغ ثم نام، بينما هي محرمة على الوافدين من الغرباء أكلة العشب، كالفيل الذي داهم موطنه الأسد، حيث نفهم من هذه الصورة اللفظية بأن المكان محل أطماع، ويسوده أو يخيم عليه حذر شديد، تماماً كما هو حال الشرق الأوسط منذ مطلع النهضة، بين أنياب القوى الظلامية الغربية.

أما الزمان، فاختار له المرسل فصل الربيع تلميحاً من خلال التلفظ "قال: تقيم عندنا في السعة والأمن والخصب"، وقوله: "الجمل أكل العشب المتمرغ بيننا من غير منفعة" وفي ذلك دلالة على عمر الزهور الذي تغتصب فيه البلاد العربية، وكل بلاد تقع محل أطماع الأقوياء، عبر الزمن وما أشبه اليوم بالبارحة.

5- سيميائية الأحداث

من خلال الملفوظ والدلالة والمدمج الخيالي، سنحاول أن نقارب في إطار قراءة سيميائية الوحدة السردية المجتزأة التي بين أيدينا، والتي لا تعدو أن تكون نسيجاً من الألفاظ الغنية بالدلالة، إذ تبدأ الأحداث بانحراف الجمل عن القافلة وإقباله إلى مملكة الأسد، واضعاً نفسه رهن إشارة سيد العشيرة، -وظيفة (وضعية الواهب الأولى)- ليمنحه هذا الأخير الأمان وحق العيش في أرجاء عشيرته، -وظيفة (رد فعل البطل)- وقد تلفظ المرسل مبرزاً ذلك بالعبارات: "... فتخلف منها جمل، فدخل تلك الأجمة حتى انتهى إلى الأسد؛ فقال له الأسد: من أين أقبلت؟ قال: من موضع كذا. قال: فما حاجتك؟ قال: ما يأمرني به الملك."

وفيها أن اللاجئ إلى أوطان الناس لا يطلب أو يشترط، ولكن يهب نفسه لإرضاء سادته المقصودين، حتى ينال الأمان عندهم، ثم تليه أحداث متواترة في قالب سردي وخرافي مشوق، متساق إلى حد ما مع الوظائف البروبية (فلاديمير بروب)، حيث يخرج البطل للمهمة، -وظيفة (الانطلاق والتنقل بين مملكتين)- ويفشل في إنجازها، ليعود أدراجها إلى موطنه، مع ما تبقى لديه من الكرامة، -وظيفة (النجدة)- والنجاة من الهلاك، لكنه يظل مقعداً عن أداء وظائفه، مثقناً بالجراح - (المعركة)- التي تلقاها من الفاعل المضاد، -وظيفة (المطاردة)- وهنا تبدأ مغامرة الفواعل المساعدين (ابن آوى و الذئب و الغراب)، ليس

من الحيوانات، وفي ذلك دلالة على أنه يستهدف الإنسان بالخطاب المسرود، وما دور الحيوان فيها سوى لإعطائها بعدا خياليا، يحبب الإقبال عليها، ويسهل على الإنسان لا سيما الأطفال حفظها وتداولها.

3-6 تُلَفِّظ الحيوانات أبطال القصة "أسدا ... وكان له أصحاب ثلاثة: ذئبٌ و غرابٌ وابن أوى؛" في شكل أسماء نكرة بقصد عدم التعميم، لأنه يستحال أن تكون كل المخلوقات من بني الجنس الواحد على قدر متساو من حيث القيم السلبية والإيجابية.

4-6 تعمّد المتلفظ من الحين إلى الآخر إلى ضرب الأمثال والتذكير بالقيم المتداولة بين بني الإنسان، "أو لم يبلغك أنه لم يتصدق متصدق بصدقة هي أعظم أجرا ممن أمن نفساً خائفة، وحقق دماً مهدراً؟ وقد أمنته ولست بغادر به" وذلك للغرض ذاته الذي سلف ذكره ألا وهو استخلاص العبر و زرع القيم الأخلاقية بين الناس في المجتمع .

الخاتمة:

يقول سلام الأعرجي، أحد الباحثين العرب في الفلسفة و المسرح "إن حبكة النص بحكم عناصرها المؤسسة والمحددة لمفهومها و وظيفتها، لا يمكن إدراكها إلا بتكاملية أجزائها الكاشفة عن كيان منتظم يحدد بتلك الأجزاء أو العناصر، وهو قائم على أساس توليفة وقائية مؤلفة، لذلك فلا وجود للحبكة إلا داخل إدراكنا للعالم الممثل" (31).

وبذلك فإن التحليل السيميائي مجال خصب للإبداع، ومتشعب لا يمكننا حصره في طريقة كهذه و لما كان الأمر كذلك، فلا بد على الدارس أن يدرك بأن بحث " خصائص النسيج في النصوص يتم بالتركيز على ثلاث مجموعات من الروابط التي تحدد الصلة بين عناصرها المكونة، من الروابط اللفظية والمعنوية والروابط الزمنية والروابط الإحالية، ثم إن غياب الحيرة والتخوف والحذر هو الذي يكون غريباً أمام وضع تغيرت فيه مجالات العمل وأدوات المنهج ومواد الدرس ورصيد النتائج... بل ومفاهيم العلم في حين لم تتغير مصطلحاته المفاتيح." (41) وأخيراً أتمنى أن أكون قد وفقت ولو بالشئ اليسير في هذه المساهمة المتواضعة، كما أرجو أن لا يخل علينا القراء الكرام لا سيما المتخصصون بالنصح والتوجيه.

الهوامش

* ينظر: عامر رضا، إشكاليات المناهج النقدية المعاصرة، مجلة أصوات الشمال الإلكترونية.

<http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=17249>

١- ينظر :سعيد بنكراد، السيميائيات السردية مدخل نظري، دار النجاح، الدار البيضاء ١٩٩٩ ص٤.

٢- ينظر:بببر جيرو، علم الإشارة، تر منذر عياشي، دار طلاس

دمشق ١٩٨٨، ص ٨٣.

٣- أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة المنطق السيميائي وجبر العلامات، منشورات الاختلاف/المركز الثقافي العربي، الدار العربية للعلوم، ٢٠٠٥، ص ١٤

٤- يوسف و غليسي، الشعرية والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، مخبر السرد العربي، جامعة منتوري ص ٣١

٥- ينظر: سعيد بنكراد، م. س، ص ٩ ص ٧.

٦ - ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، دار صادر بيروت (دت) ١٢/٣١٤.

٧ - محمد بن محمد بن عبد الرزاق الحسيني الزبيدي ، تاج العروس، ١ / ٧٧٧٠. موقع الوراق.

<http://www.alwarraq.com>

٨ - ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، من الفصل الثاني (سوسير : السيميولوجيا : علم للعلامات)، موقع سعيد بنكراد الإلكتروني.

٩- ينظر: أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة ص ٣٦.

١٠- فريد أمعشوش: المنهج السيميائي، رابطة أدباء الشام

[http://www.adabasham.net/show](http://www.adabasham.net/show.php?sid=11078)

23/04/2007.

١١ - عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط ١، ٢٠٠٣، ص ١٩.

١٢- عبد الله بن المقفع، كلیة ودمنة. دار كلمات عربية للنشر، جمهورية مصر، ٢٠١٢، ص ٩٣

١٣- سلام الأعرجي، تازفيتان تودوروف: الملفوظ والدلالة والمدمج الخيالي قراءة سيميائية (مقال) على النت

www.babil-nl.org/b09x048salam

(بتاريخ: 12/11/2009)

١٤- ينظر : كلمة الناشر محمد الهادي الطرابلسي في: نسيج النص (بحث فيما يكون به الملفوظ نصاً) للأزهر الزناد، منشورات المركز الثقافي العربي، ١٩٩٣.

وقد استعان البحث في هذه الورقة بدراسات عربية من أبرزها:

١- سعيد بنكراد، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، موقع سعيد بنكراد:

<http://saidbengrad.free.fr/ouv/sca/sca3.htm>

٢- بلقاسم دفة، التحليل السيميائي للبنى السردية في رواية (حمامة سلام) لنجيب الكيلاني، مجلة الموقف الأدبي - مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق - العدد ٣٨٥ أيار ٢٠٠٣.

٣- سعد بوفلاحة، دراسة بعنوان: "التحليل النصي لجزء من بائية ابن خفاجة الأندلسي". مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة (٢٠٠٠) الجزائر.

حيف صاحب على أبي الطيب المتنبي

د. الجليلي الغرابي
المغرب



« يجب أن نعلم أن الناقد
لا يستطيع أن يكون موضوعيا بحتا،
وأنه لا يرى في الكلام المنقود
إلا نفسه وصورته، ومتعة روحه »

(طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري.
دار الحكمة، بيروت_لبنان، بدون تاريخ، ص: ١٧٨).

تمهيد

لقد اشتعلت نار الخصومة النقدية حول أبي الطيب المتنبي، واشتد سعيها منذ اتصاله بسيف الدولة علي بن يوسف الحمداني، وذبوع صيته، وإخماده ذكر الشعراء الآخرين. فسارع خصومه إلى جمع قواهم وإمكانياتهم ضده، وفي ذلك يقول الدارس الفرنسي ريجيس بلاشير(١): "كثير من الأدباء والشعراء، ودارسي الأدب، ورجال البلاط، لم يستطيعوا أن ينظروا في غير حقد إلى ما كان يتمتع به المتنبي من حظوة عند سيف الدولة، ومن اعتزاز عند المعجبين به، وكان في أخلاق أبي الطيب بنوع خاص ما لم يستطيعوا قبوله. وقد زاده كبرا ما لاقى من نجاح. ومنذ وصوله عند سيف الدولة، وحتى قبل أن يكون أتباعه حلقة أدبية، اجتمع خصومه في عصبية تكونت ممن كانت تصرفات الشاعر تثيرهم، وممن كانوا يخشونه على ما لهم من امتيازات ولم تلبث أن اتحدت كراهية كل هؤلاء الرجال ضد المتنبي"(٢)...

أَلَا أَنْعَمَ صَبَاحاً أَيُّهَا الطَّلُّ الْبَالِي * وَهَلْ
يَنْعَمَنَّ مَنْ كَانَ فِي الْعُصْرِ الْخَالِي (١٠)
فجاء بالعروض على مفاعيلن لما
صرع. قالوا: وقد جاء في شعر المحدثين
ما أجروا فيه غير المصرع مُجْرَى
المصرع، فقال شاعرهم: (من بحر
الرجز)

فَالْوَجْهَ مِثْلَ الصُّبْحِ مُبَيَّضَ
وَالشَّعْرَ مِثْلَ اللَّيْلِ مُسَوِّدُ
وأبو الطيب أعذر من هذا، لأنه جرى
على أصل البحر في الدائرة. وقد جرى
أبو تمام إلى ما هو أقبح من الأمرين،
فصرع المِصرَاعَ في قوله: (من بحر
الطويل)

يَقُولُ فَيَسْمَعُ، وَيَمْشِي فَيَسْرُعُ * وَيَضْرِبُ
فِي ذَاتِ الْإِلَهِ فَيُوجِعُ. (١١)_(١٢)

ثم قال صاحب: "وأول حديث المتنبي أن لا دليل أدل على
تفاوت الطبع ممن جمع الإحسان والإساءة في بيت كقوله: "بليت
بلى الأطلال إن لم أقف بها". وهذا كلام مستقيم لو لم يعاقبه
ويعقبه بقوله: "وَقُوفَ شَحِيحِ ضَاعَ فِي التَّرْبِ خَاتِمُهُ" (١٣).
فإن الكلام إذا استشف جيداً ووسطه ورديته كان هذا الكلام
من أرذل ما يقع لصبيان الشعراء وولدان الأدباء. وأعجب
من هذا هجومه على باب قد تداولته الألسنة وتناولته القرائح،
 واعتورته الطباع بإساءة لا إساءة بعدها: سقوط لفظ، وتهافت
معنى، فليت شعري بما الذي أعجبه من هذا النظم، وراقه من
هذا السبك لو لا اضطراب في النقد، وإعجاب بالنفس؟" (١٤)
واضح من كلام صاحب أنه عاب شطر أبي الطيب الثاني،
 وأنه ما أعجبه تشبيهه. بل على العكس من ذلك، إن لهذه الصورة
التشبيهية بهاءً يبدو من خلال التناسب الحاصل بين الواقف
على منازل الأحبة الدارسة وبين الشحيح البخيل الباحث عن
خاتمه الذي ضاع منه في التراب، ومن خلال التشابه بينهما،
 فكلاهما يطيل الوقوف، ويدقق التأمل والتفحص. "إن للتشبيه
في هذا البيت روعة وطرافة جاء من شدة التوافق بين من
يقف بديار الأحبة والشحيح الذي فقد في التراب خاتمه، لطول
وقوفهما، ودقة تأملهما." (١٥) ويروى أن فيلسوف الشعراء أبا
العلاء المعري كان إذا ذكر الشعراء ذكرهم بأسمائهم، كأن
يقول مثلاً: قال البحترى أو أبو تمام... فإذا أراد المتنبي قال: قال
الشاعر كذا إكباراً له. فسئل يوماً عن سبب هذا الثناء والإطراء
على أبي الطيب، فقال: أليس هو القائل: (بليت...).

وهذا يظهر أن البيت جميل لكون فيلسوف الشعراء قد استحسنة،
 واستشهد به من بين بقية درر أبي الطيب الرائعة، ولو لم يكن
كذلك ما تمثّل به، وهو بذلك يخرج من دائرة التهجين التي



إن صاحب بن عباد هو أبو القاسم إسماعيل
بن أبي الحسن عباد بن العباس بن عباد بن
أحمد بن إدريس الطالقاني، توفي سنة خمس
وثمانين وثلاثمائة هجرية (٣٨٥هـ). قال فيه
يوسف البديعي: "قيل إن صاحب بن عباد
طمع في زيارة المتنبي إياه بأصفهان، وإجرائه
مجرى مقصوديه من رؤساء الزمان، وهو إذ
ذاك شاب والحال حويلة، والبحر دجيلية، ولم
يكن استوزر، فكتب يلاطفه في استدعائه،
ويضمن له مشاطرته جميع ماله، فلم يقدّم له
المتنبي وزناً، ولم يجبه عن كتابه، وقيل إن
المتنبي قال لأصحابه: إن غليماً معطاء بالري
يريد أن أزوره وأمدحه، ولا سبيل إلى ذلك،
فصيره صاحب غرضاً يرشقه بسهام الوقعة،
يتتبع عليه سقطاته في شعره وهفواته، وينعى
عليه سيئاته." (٣)

فخصص لذلك رسالة تحمل اسم (الكشف عن مساوئ المتنبي)
(٤)، واستهلها بحديثه عن أسباب تأليفها، والتسويق لنقده، مدعيًا
العدل والموضوعية والبعد عن الهوى، بأسلوب تهكمي ساخر
بعيد عن الإنصاف العلمي...

وقد أنكر على المتنبي لفظة (ترنج)، واعتبرها غير فصيحة
قائلاً: "ومن بدائعه الطريفة عند متعلقي حبله، وقرائحه البديعة
عند ساكني ظله: (من بحر الوافر)
شَدِيدُ الْبُعْدِ مِنْ شُرْبِ الشَّمُولِ تَرْنُجُ الْهَنْدِ أَوْ طُلُعِ النَّخِيلِ (٥)
فلا أدري أستهلل الأبيات أحسن أم المعنى أبدع أم قوله ترنج
أفصح؟" (٦)

إن كلمة (ترنج) فصيحة معروفة، يقال ترنج وأترجة وأترج،
وهو ثمرة من فصيلة الليمون.
وقال صاحب: "وفي هذه القصيدة سقطه عظيمة لا يفتن لها
إلا من جمع في علم وزن الشعر بين العروض والذوق، وهو
قوله: (من بحر الطويل)

تَفَكَّرُهُ عِلْمٌ وَمَنْطِقُهُ حُكْمٌ * وَبَاطِنُهُ دِينٌ وَظَاهِرُهُ ظَرْفٌ (٧)
وذلك أن سبيل العروض الطويل أن تقع مفاعيلن، وليس يجوز
أن تأتي مفاعيلن إلا إذا كان البيت مصرعاً، اللهم أن يضع
عروضاً لتمام الدائرة، فهذه العروض قد ألزمت القبض لعل
ليس هذا موضع ذكرها، ونحن نحاكمه إلى كل شعر للقدمات
والمحدثين فما نجد له على خطئه مساعاً." (٨)

فناقشه الجرجاني (٩) مناقشة دقيقة مستفيضة قائلاً: "قال
المحتج: إنما جاء البحر على مفاعيلن، وليس يُحْظَرُ على
الشاعر إجراؤه على الأصل، وقد جاء عن العرب مفاعيلن في
المصرع، وما خرج عن الوزن لم يحتمله المصرع ولا غيره.
قال امرؤ القيس: (من بحر الطويل)

أَيْفَطُمُهُ التُّورَابُ قَبْلَ فِطَامِهِ * وَيَأْكُلُهُ قَبْلَ الْبُلُوغِ إِلَى الْأَكْلِ (٢١)
وما أدري كيف عشق التوراب حتى جعله عوذة (٢٢)
شعره؟" (٢٣) ليست كلمة (التوراب) من الألفاظ الشاذة النافرة
التي لأجلها ينعت المتنبي بمثل هاته النعوت، و يوصف بهاته
الأوصاف، لأنها لغة في التراب ذكرت عيون المعاجم العربية،
جاء في (معجم مقاييس اللغة): "ترب: التاء والراء والباء
أصلان: أحدهما التراب وما يشتق منه، والآخر تساوي الشيين.
فالأول التراب، وهو التيرب والتوراب." (٢٤)

وورد في (لسان العرب): "ترب: الترب والتراب والترباء
والترباء والتورب والتيرب والتوراب والتيراب والتريب
والتريب... كله واحد" (٢٥).

فهو يريد أن يقول: هل يطمه التراب قبل فطام أمه إياه، ويأكله
قبل أوان بلوغه هو سن الأكل؟

ثم يقول: "ومن مساءلته للطلول البالية، وكلامه أشد منها بلى،
وأكثر إخلاقاً: (من بحر الوافر)

أَسْأَلُهَا عَنِ الْمُتَدِيرِيهَا * فَمَا تُدِيرِي وَلَا تُدْرِ دُمُوعًا (٢٦)
فإن لفظة "المتديريها" لو وقعت في بحر صاف لكدرته، أو
ألقي ثقلها على جبل سام لهدته، وليس للمقت غاية، ولا للبرد
نهاية" (٢٧).

يظهر هنا تحامله واضحا، ويبدو وضعه من شاعرية المتنبي
جليا جدا، لأن كلمة (المتديريها) كلمة لا غبار عليها، تعني الذين
اتخذوها داراً لهم. وهي اسم فاعل صحيح الصياغة والاشتقاق
من الفعل تدِير، يتدِير، متدِير. ولا يُدْرِ سبب تكديرها بحراً
صافيا إذا وقعت فيه، ولا علة هدها جبلا إذا ألقي ثقلها عليه...؟
ويواصل صاحب الكشف هجومه الذاتي العنيف على أبي
الطيب، فيقول: "وكانت الشعراء لا تصف المآزر تنزيها
لألفاظها عما يستبشع ذكره، حتى تخطى هذا الشاعر إلى
التصريح الذي لا يهتدي إليه غيره، فقال: (من بحر الكامل)

إِنِّي عَلَى شَغْفِي بِمَا فِي خُمَرِهَا * لَأَعِفَّ عَمَّا فِي
سَرَائِلِهَا (٢٨).

وكثير من العهر أحسن من عفافه هذا." (٢٩).

يثار شك حول كون صاحب قد غير لفظة (سراويلاتها)
بغية التجريح، وفي أنها كانت في الأصل (سراييلاتها). فقد
قال بعضهم: "هذا مما عابه صاحب على المتنبي... وإنما قال
المتنبي عما في سراييلاتها: جمع سربال، وهو القميص، وكذا
رواه الخوارزمي، يريد المتنبي: إني مع حبي لوجههن أعف عن
أبدانهن، ومثله لنفطويه _ أحد أئمة النحو وتلميذ ثعلب _ (من
بحر البسيط)

أَهْوَى النِّسَاءَ وَأَهْوَى أَنْ أَجَالِسَهَا * وَلَيْسَ لِي فِي خَنَا مَا بَيْنَنَا
وَطَرُ." (٣٠).

وقال الواحدي: "قال العروضي: سمعت أبا بكر الشعراني
يقول: هذا مما عابه صاحب بن عباد على المتنبي، وإنما

وضعه صاحب فيها. كما أن القارئ لا يلمس للعجب ولا
للاضطراب ولا للصبيانية أثرا، وإنما يجد سبكا قويا وتشبيها
صائبا...

يستمر صاحب متتبعا أبا الطيب في سقطاته، موبخا حيناً
ومعنفا حيناً آخر، فيأخذ عليه فساد حسه، وسوء اختياره
الألفاظ، وعدم التوافق بين المقام والمقال، فيقول: "ولقد مررت
على مرثية له في أم سيف الدولة تدل على فساد الحس، وسوء
أدب النفس، فما ظنك بمن يخاطب ملكاً في رزية أمه بقوله: (من
بحر الوافر)

رَوَاقُ الْعِزِّ حَوْلَكَ مُسْبَطٌ * وَمُلْكُ عَلِيٍّ ابْنِكَ فِي كَمَالٍ (١٦)
ولعل لفظة الاسبطار في مرثي النساء من الخذلان الصفيق
الدقيق المغير." (١٧)

تذهب بعض الآراء إلى أن المتنبي قد أنكر لفظة (مسبط)،
وقال (مستظل)، فيكون بذلك صاحب الكشف هو الذي نسبها
إليه لينال منه. قال عبد الرحمن البرقوقي: "ويروى مستظل
ومستطيل، وقد أنكر صاحب بن عباد لفظة مسبط، قال: إن
ذكرها في مرثية النساء من الخذلان المبين والصاحب مولع
بنقد المتنبي، وذمه بالحق وبالباطل، وإلا فالكلمة لا غبار
عليها. وقال العروضي: سمعت أبا بكر الشعراني خادم المتنبي
يقول: قدم علينا المتنبي وقرأنا عليه شعره فأنكر هذه اللفظة،
وقال مستظل، قال العروضي: وإنما غيرها صاحب وأنكرها
عليه. يقول: مت وأنت في هذه الحال من العز المتناول، والملك
الكامل من ملك ابنك." (١٨).

كما يعيب عليه استعماله بعض الألفاظ، فيقول: "وأطم" (١٩) ما
يتعاطاه: التفاح بالآلفاظ النافرة والكلمات الشاذة حتى كأنه
وليد خباء أو غذي لبن (٢٠)، ولم يطاء الحضر، ولم يعرف
المدر، فمن ذلك قوله: (من بحر الطويل)



عَظُمْتَ فَلَمَّا لَمْ تُكَلِّمْ مَهَابَةً * تَوَاضَعْتَ وَهُوَ
الْعُظْمُ عُظْمًا عَنِ الْعُظْمِ (٣٨).

بقوله: "فما أكثر عظام هذا البيت." (٣٩).
لا يرى المطلع ما رآه الصاحب من كثرة
عظام هذا البيت، فمعنى كلماته متكامل، ولا
تخل بمفهوم القول كله. قال الواحدي: "أنت
عظيم القدر والنفس والمهمة، فلم يكلمك الناس
مهابة لك، فلما هابوك تواضعت عن تلك
العظمة، وهو العظمة لأن تواضع الشريف
عن شرفه أشرف من شرفه، وقوله: "عظما
عن العظم" أي تعظما عن التعظم" (٤٠)....
لقد كانت ذاتية الصاحب بن عباد في كشفه
واضحة جلية، جعلته يخرج مندرجاً من
ميدان المعركة الأدبية التي أشعل فتيلها حول
أبي الطيب المتنبي من جهة، وجعلته يحقق فوزاً للموضوعية
والعلمية من جهة ثانية....

وفي ذلك يقول عبد العزيز الحناوي: "وبذلك تكون نسبة العيب
في شعر المتنبي ضئيلة جداً بالنسبة للجيد من شعره، وهذا
يجعلنا أن نؤكد الصاحب قد تحامل في نقد المتنبي بهذه النسبة
الضئيلة، وهو الذي يفهم طبيعة الشعر عامة، ويعلم أنه يشتمل
على الفاخر والردل، ويعلم أن الشاعر لا بد له _ وإن كان فحلاً
حاذقاً مبرزاً _ من فترة تعرض له، ينبو فيها طبعه، أو تموت
قريحته، فيأتي شعره ضعيفاً أو متوسطاً، وهذا لا يقلل من قيمة
الشاعر أو جودة شعره." (٤١)

ويقول مصطفى هدار: "وهذه الرسالة قائمة _ كما هو معروف
في تاريخ النقد _ على تجريح المتنبي، والغضب من شأنه، لهذا
لم يكن للصاحب فيها منهج نقدي واضح." (٤٢).

ويرى عبد اللطيف شرارة: "أن رسالة ابن عباد تتوخى بوضوح
الغضب من شاعرية المتنبي وقيمه، وتحاول أن تنتقص منه في
كل ما تتناول من موضوعات: المعاني، والألفاظ، والأسلوب،
والخيال، وطريقة الصياغة، لتخلص إلى طبع الشاعر وذوقه
متسلحة بالتهكم أحياناً، والزراية أحياناً

وهكذا كان إيغال الصاحب بن عباد في الذاتية عاملاً من
عوامل اندحاره في المعركة التي أثارها، ولكنه أفضى إلى
تسجيل انتصار للموضوعية." (٤٣).

ويضيف أمجد الطرابلسي: "ولعل أوضح دليل على ذلك الرسالة
التي ألفها الصاحب بن عباد في سرقات المتنبي، إذ تعكس هذا
المنحى الذاتي الذي يرفضه النقد الموضوعي، ويتنزه عنه" (٤٤)
...

الهوامش

١ _ ريجيس بلاشير مستشرق فرنسي توفي سنة: ١٣٩٣هـ _ ١٩٧٣م.
وكتابه يحمل عنوان (المتنبي)، وهو باللغة الفرنسية، ص: ١٤٢.

٢ _ نقلاً عن: محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب. دار نهضة



قال المتنبي عما في سراييلاتها، وهو جمع
سربال وهو القميص، وكذا رواه الخوارزمي.
يريد: مع حبي لوجوههن أعف عن أبدانهن" (٣١).
وقال الحسن بن وكيع: "فإن كان انتهى
لفظ السراويلات فلا علة لذلك." (٣٢).

ويقول الصاحب: "ومن عيوب قصائده التي
تحرير الأفهام، وتفوت الأوهام جمعه من
الحساب ما لا يدرك بالأرتماطيقي، ولا الأعداد
الموضوعة للموسيقى قوله: (من بحر الوافر)
أحاداً أم سداساً في أحادٍ * لئيلتنا المنوطة
بالتنادٍ (٣٣).

وهذا كلام الجكل وطرانة الزط." (٣٤).

لعله لو تولى قليلاً عن مزاجه وحقد، لفهم
البيت كما ينبغي، فالشاعر يريد: أليلة واحدة أم

ست ليالٍ في واحدة. قال الواحدي: "أراد واحدة أم ست في
واحدة، وست في واحدة _ إذا جعلتها فيها كالشيء في الطرف
ولم ترد الضرب الحسابي _ سبع، وخص هذا العدد لأنه أراد
ليالي الأسبوع، وجعلها اسماً لليالي الدهر كلها لأن كل أسبوع
بعده أسبوع آخر إلى آخر الدهر. يقول: هذه الليلة واحدة أم ليالي
الدهر كلها جمعت في هذه الليلة الواحدة حتى طالمت وامتدت
إلى يوم القيامة؟" (٣٥).

ولم يحب خصوم المتنبي هذا البيت لأجل ما فيه من الحساب،
قال أبو علي الحاتمي _ وما أدراك ما الحاتمي _ : "ثمت أعجلته
القول وسألته عن قوله (...)، وقلت: ماذا أردت؟ فقال: أردت
أليلة واحدة أم ست ليالٍ في واحدة استطالة لها واستبعادا
لمداها" (٣٦)، وقال ابن وكيع أيضاً: "أي ست ليالٍ في ليلة."

(٣٧).

وعاب قول المتنبي: (من بحر الطويل)

الكشف عن مساوئ شعر المتنبي

تأليف
الدكتور أمجد الطرابلسي
٢٢٦ - ٢٨٥

تخفيف
أحمد محمد حسن

المنشأة
بين المتنبي وخصومه
للأستاذ علي بن عبد العزيز الجرجاني

مختصراً وشرحاً
محمد أبو الفضل إبراهيم
عبد محمد الجرجاني

الطبعة الأولى
١٩٧٣

مصر للطبع والنشر، الفجالة_القاهرة_مصر، بدون تاريخ، ص: ١٦٨.

٣ _يوسف البديعي:الصبح المنبي عن حيثة المتنبي. تحقيق: مصطفى السقا_محمد شتا_عبده زيادة عبده. الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة_مصر، بدون تاريخ، صص: ١٤٥_١٤٦.

٤ _الصاحب بن عباد:الكشف عن مساوئ المتنبي. تحقيق:إبراهيم الدسوقي البساطي. دار المعارف_مصر، بدون تاريخ.

٥ _ديوان أبي الطيب المتنبي. شرح:عبد الرحمن البرقوقي. حقق النصوص، وهذبها، وعلق حواشيها، وقدم لها:عمر فاروق الطباع. الطبعة الثانية، شركة:دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت_لبنان ١٣٥٧هـ_١٩٣٨م، المجلد الثاني، ص: ١٥٣.

٦ _الصاحب:الكشف... ص: ٢٥٧.

٧ _ديوان أبي الطيب المتنبي. المجلد الثاني، ص: ٢٤.

٨ _الصاحب:الكشف... ص: ٢٦٥.

٩ _القاضي الجرجاني:محدث وأديب عربي مسلم، شغل منصب القاضي، ثم قاضي القضاة. ولد بمدينة جرجان، وتوفي بالري سنة:٣٦٦هـ. له مؤلفات، منها: تفسير القرآن الكريم_كتاب الوكالة

١٠ _تهذيب التاريخ _صفوة التاريخ، وهي كلها مفقودة، إضافة إلى مجموعة رسائل وديوان شعر...

_ديوان امرئ القيس. تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم. الطبعة الخامسة، الناشر:دار المعارف، القاهرة_مصر، بدون تاريخ، ص: ٢٧.

١١ _ديوان أبي تمام. شرح:الخطيب التبريزي، تحقيق:محمد عبده عزام. الناشر:دار المعارف، القاهرة_مصر، بدون تاريخ، الجزء الثاني، ص: ٣٢٦.

١٢ _أبو الحسن علي بن عبد العزيز القاضي الجرجاني:الوساطة بيت المتنبي وخصومه. تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم _علي محمد البجاوي. مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة_مصر، بدون تاريخ، صص: ٤٦٧_٤٦٨.

١٣ _ديوان أبي الطيب... المجلد الثاني، ص: ٣١٨.

١٤ _الصاحب:الكشف... ص: ٢٥١.

١٥ _يوسف البديعي:الصبح المنبي... هامش ص: ٧١.

١٦ _ديوان أبي الطيب... المجلد الثاني، ص: ١٠٥.

١٧ _الصاحب:الكشف... ص: ٢٥٢.

١٨ _ديوان أبي الطيب... المجلد الثاني، هامش ص: ١٠٥.

١٩ _أطم:أدهى.

٢٠ _بمعنى:كأنه أعرابي من البادية.

٢١ _ديوان أبي الطيب... المجلد الثاني، ص: ١٢٧.

٢٢ _عوذة:رقية.

٢٣ _الصاحب:الكشف... ص: ٢٥٤.

٢٤ _أحمد بن فارس:معجم مقاييس اللغة. تحقيق:عبد السلام محمد هارون. الطبعة الثانية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان ١٣٩٩هـ -١٩٧٩م، الجزء الأول، مادة:ترب، ص: ٣٤٦.

٢٥ _محمد بن منظور:لسان العرب. الطبعة الأولى:١٤١٠هـ -١٩٩٠م، الطبعة الثانية:١٤١٢هـ -١٩٩٢م، الطبعة الثالثة:١٤١٤هـ -١٩٩٤م، دار صادر، بيروت - لبنان، المجلد الأول، مادة:ترب، ص: ٢٢٧.

٢٦ _ديوان أبي الطيب... المجلد الأول، ص: ٥٤٣.

٢٧ _الصاحب:الكشف... ص: ٢٦٣.

٢٨ _ديوان أبي الطيب... المجلد الأول، ص: ٢٦٣.

٢٩ _الصاحب:الكشف... صص: ٢٦٩_٢٧٠.

٣٠ _ديوان أبي الطيب... المجلد الأول، هامش ص: ٢٦٤.

٣١ _الكشف... هامش ص: ٢٧٠.

٣٢ _الحسن بن وكيع:المنصف للسلار والمسرورق من المتنبي. تحقيق:محمد يوسف نجم. الطبعة الأولى، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت_لبنان ١٤١٢هـ -١٩٩٢م، ص: ٦٠٠.

٣٣ _ديوان أبي الطيب... المجلد الأول، ص: ٣٤٧.

٣٤ _الصاحب:الكشف... ص: ٢٦٢.

٣٥ _ديوان أبي الطيب... المجلد الأول، هامش ص: ٣٤٩.

٣٦ _أبو علي محمد بن الحسن الحاتمي:الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره. تحقيق:محمد يوسف نجم. دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت_لبنان ١٣٨٥هـ -١٩٦٥م، ص: ٩٨.

٣٧ _الحسن بن وكيع:المنصف... الجزء الأول، ص: ٣٢٩.

٣٨ _ديوان أبي الطيب... المجلد الثاني، ص: ٤١١.

٣٩ _الصاحب:الكشف... ص: ٢٦٤.

٤٠ _الصاحب:الكشف... هامش ص: ٢٦٣.

٤١ _عبد العزيز الحناوي:دراسة حول السرقات الأدبية ومآخذ المتنبي في القرن الرابع. الطبعة الأولى، دار الطباعة المحمدية، القاهرة_مصر ١٤٠٥هـ -١٩٨٤م، صص: ١٠٨_١٠٩.

٤٢ _مصطفى هدار:مشكلة السرقات في النقد العربي:دراسة تحليلية مقارنة. الطبعة الثالثة، المكتب الإسلامي، القاهرة_مصر ١٤٠١هـ -١٩٨١م، ص: ١٥٧.

٤٣ _عبد اللطيف شرارة:معارك أدبية قديمة ومعاصرة. الطبعة الأولى، دار الطباعة المحمدية، القاهرة_مصر ١٤٠٥هـ -١٩٨٤م، صص: ١٠٠_١٠٢.

٤٤ _أمجد الطرابلسي:نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة. ترجمة:إدريس بلمليح. الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء_المغرب ١٩٩٣م، ص: ١٩٩.

شعرية الانزياح في رواية (تعالى .. وجع مالك) لحמיד الربيعي

د.كوثر محمد علي جبارة
قسم اللغة العربية/ كلية التربية الاساسية – عقرة
جامعة دهوك/ اقليم كردستان - العراق

الملخص:

تكاد جميع التيارات التي تعتمد الخطاب (الرسالة) أساساً لتعريفها للأسلوب تنصب في مقياس تنظيري هو بمثابة عامل مشترك بينهما هو مفهوم الانزياح الذي يشكل "قاعدة اسلوبية متينة، ومرتكزا محوريا لكم وافر من الكتابات الاسلوبية التي اتخذت اسلوبية الانزياح تسمية لها موازية للأسلوبية الأدبية"، فالانزياح هو خطأ مقصود يخرج به كاتبه عن النمط التعبيري المألوف والمتواضع عليه والقواعد اللغوية التي تعد معيارا جاريا على السنة الناس، وهذه الظاهرة إنما تنتج من عبقرية اللغة التي تسمح لمستعملها أو متكلمها بالابتعاد عن المألوف موقعا اضطرابا يصبح هو نظاما جديدا في متن النص الأدبي.

ريفاتير، والانعطاف الذي نقل عن جون كوهين (٢) وترى بعض الدراسات الحديثة أن هذه التسميات المختلفة هي في الحقيقة لمسمى واحد يمكن أن يطلق عليها اسم (عائلة الانزياح)، وليس الاختلاف في التسمية إلا نتيجة لاختلاف النظرة إلى التطبيقات والتحليلات (٣)، وتعود هذه العائلة لغويا إلى اللفظة اللاتينية المتأخرة (Deviation) التي اشتق منها المصطلح (Déviation) أو (Deviation))، والتي تعني الانحراف عن الطريق ف (Via) ظرف مكان معناه عن الطريق أو بطريق أو في الطريق، وهذه الدلالة القاموسية هي التي أثرت لاحقا في المعنى الاصطلاحي للكلمة (٤).

وفي مقابل التعدد الاصطلاحي في اللغات الأجنبية وفي ظل ما تعانيه الدراسات الأدبية عامة من اضطراب واضح في الترجمة إلى العربية، تعددت المصطلحات الدالة على مفهوم مصطلح (Deviation) أو المقابل العربي له، وهذه الكثرة أو التضاعفات في الترجمات العربية لاستغريها ذلك أن المصطلح الغربي الواحد يترجم إلى مجموعة مهولة من الترجمات، فكيف بوجود مصطلحات غربية متعددة ومتقاربة في المفهوم والدلالة تقريبا في اللغات المصدر، ويحصى (الدكتور وغيلسي) مجموعة كبيرة من البدائل العربية للمصطلحات الغربية مشيرا إلى مترجميها ومصادرها هي - بلا تفصيل-: الانزياح، الانحراف، العدول، الفارق، البعد، التباعد، الشذوذ، الفجوة، التجاوز، الاتساع، المجاوزة، المجاز، تحريف، مفارقة، واللاعقلانية اللغوية (٥).

٢. مفهوم الانزياح:

استمد مصطلح الانزياح من السوسولوجيا وشاع في الكتابات الحديثة (٦)، ويكاد الإجماع يكون على أن مفهوم الانزياح هو "خروج عن المؤلف أو ما يقتضيه الظاهر، أو هو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم أو جاء عفو الخاطر لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى بدرجات متفاوتة" (٧)، وقد عدت الدراسات الشعرية مفهوم الانزياح مفهوما معادلا لمفهوم الأسلوب، وكذلك عدته دراسات نظرية التلقي الألمانية ونقد استجابة القارئ الأمريكية (٨). ولا يتصور الانزياح إلا بوجود شيء ما ينزاح عنه ويقع عليه الخروج وإليه ينسب الانزياح، وهذا الأصل أو الواقع الأصلي للغة التي ينتج عنها الانحراف، فيمكن إطلاق أكثر من تسمية عليها، ومنها ما يذكره (المسدي) (٩): الاستعمال الدارج والكلام المؤلف والتعبير البسيط والتعبير السائغ التي ينقلها عن مونتابلتي، والكلام الفردي عن بالي، والوضع الحيادي والدرجة الصفر عن ماروزو والنمط العام والاستعمال العادي عن سيبينزر والاستعمال السائر عن ويلك ووارين، الاستعمال المتوسط عن ستاروبنسكي، السنن اللغوية عن تودوروف، الخطاب الساذج والعبارة البريئة عن جماعة مو، النمط عن ريفاتير، والاستعمال النمط عن دولاس،

كثيرا ما اعتدنا وجود الخرق هذا في اللغة الشعرية لكننا كذلك نجدها في لغة الروايات أو اللغة السردية التي ترتفع عن المباشرة في التعبير أو تعتمد أسلوبا محددا يخرج بها - اللغة - عن الأسلوب المعتاد في النظام اللغوي المعتاد؛ ومن هنا كان اختيارنا لرواية ((تعالى.. وجع مالك)) (*) التي كتبها (حميد الربيعي) (**) بلغة يقول عنها إنها "لا هي عامية ولا هي لغة فصحي كاملة بالتركيبة اللغوية البلاغية التي استعملها البحري واستعملها أصحاب المعلقات؛ بمقدار ما استعمل اللغة الشفافة الرقيقة العذبة المعبرة عن مكونات الإنسان الذي يعيش الآن في شوارع بغداد أو في أي مكان آخر في العراق، ويستطيع أن ينقل طاقته الثقافية والارثية المخزونة، بالإضافة إلى إعادة التعبير عن الذات من خلال مفردات لغوية عربية واضحة، استعمل أيضا اللفظة المكثفة أو الجملة المكثفة، والجمال التي تكاد تكون اقرب إلى الشعرية في التعبير" وهذا ما يصادق عليه البحث الذي رأى في لغة الرواية تلك اللغة البسيطة التي مع بساطتها تقترب كثيرا إلى الشعرية بتكثيفها ودقة أوصافها مع كثرة خروقاتها وخروجاتها على المستوى المألوف للغة الفصحى المعهودة، بما يتناسب مع شخصية البطلة الرواية (سالمة) المنفلتة من كل القيود المجتمعية والعرفية في حياتها؛ وهذا ما تجلى في لغتها ثانيا بعد أن وضح بشدة فيما ترويه من أحداث عاشتها مع الرجل الغريب (مالك الوجد) الذي تعالى وجعه شيئا فشيئا في الرواية وصولا إلى الحياة الجديدة في أحضان طين الوطن ونهره وفي ظل شجرته الأثيره شجرة آدم.

١. الاختلاف في المصطلح: Ecart deviation

تكاد جميع التيارات التي تعتمد الخطاب (الرسالة) أساسا لتعريفها للأسلوب تنصب في مقياس تنظيري هو بمثابة عامل مشترك بينهما هو مفهوم الانزياح الذي يشكل "قاعدة أسلوبية متينة، ومركزا محوريا لكم وافر من الكتابات الأسلوبية التي اتخذت أسلوبية الانزياح تسمية لها موازية للأسلوبية الأدبية (١)، وتعددت المصطلحات الدالة على مفهوم الانزياح في المصادر النقدية الغربية جراء تعدد الحدود الاصطلاحية والتعريفات التي تعبر عن مفاهيم متداخلة ومتقاربة، غير أن الإجماع والاصطلاح تحقق على المصطلحين (Déviation, Ecart) في الفرنسية و ((Deviation الانكليزية، وتطالعنا المصادر بعدة مصطلحات منها: الانزياح والتجاوز لدى فاليري، والانحراف لدى سيبينزر، الاختلاف لرينييه ويلك وأوستن وارين، الاطاحة لبايتار، المخالفة أو الكسر لدى تيري، الشناعة أو الفضيحة لرولان بارت، الانتهاك لكوهين، خرق السنن واللحن أو الشذوذ لتودوروف، العصيان أو الجنون لآراغون، خيبة الانتظار لرومان ياكوبسون، والانزياح عند جورج مونان، والتحريف لجماعة (مو)، الخطأ لشارل بالي، التشويه المتناسق لدى ميرلوبونتي، والشذوذ الذي ترجم عن

ينظران إلى الأسلوب اعتماداً على مبدأ الانزياح فيعرفه الأول بأنه لحن مبرر ماكان يوجد لو أن اللغة الأدبية كانت تطبيقاً كلياً للأشكال النحوية الأولى (١٨) أما الأخير فيرى فيه كذلك انحرافاً عن قاعدة ما (١٩).

أما مؤلفوا البلاغة العامة فقد حاولوا الغوص في أعماق مفهوم الانزياح من الوجهة اللسانية قبل كل شيء فاهتدوا إلى جملة من التقديرات الطريفة أبرزها اعتبارهم أن الانزياح "ضرب من الاصطلاح يقوم بين الباث والمتقبل، ولكنه اصطلاح لا يطرده، وبذلك يتميز عن اصطلاح المواضع اللغوية الأولى فهو إذن تواضع جديد لا يفضي إلى عقد بين المتخاطبين (٢٠). وأخيراً نعود إلى كوهن الذي تقوم عنده نظرية الانزياح على مجموعة من الثنائيات هي إستراتيجية الشعرية البنيوية التي من بينها (المعيار والانزياح) و (الدلالة التصريحية والدلالة الحاققة) وكذلك يؤكد كوهن على الوظيفة التوصيلية للخطاب الشعري وعلى الوظيفة الشعرية التي ترى في الغاية من الانزياح هي تشكيل الصورة الشعرية التي بموجبها يتغير المعنى، فالشعرية في نظره عملية ذات وجهين متعاكسين متزامنين هما الانزياح ونفيه وتفسير البنية وإعادة التبيين، فالتأرجح بين الدلالة وفقدان الدلالة هو ما يمنح للخطاب الدلالي خصوصيته الشعرية، فالشعرية إذن موضوعها الانزياح الذي يتحقق فيه صورة صورة مختلفة بلغة تتجاوز المعطى اللغوي المتواضع عليه (٢١).

النقاد العرب المحدثين رأوا أن الأسلوب في أي نص أدبي هو انحراف/انزياح عن نموذج من الكلام ينتمي إليه سياقاً (٢٢)، وقد رأى د. صلاح فضل في الانزياح والانتقال المفاجئ للمعنى، وأن لغة الشعر تتحدد في دراسة علم الأسلوب على أساس أنها ابتعاد عن القاعدة المألوفة وكسر لها وانحراف عن سلبيتها فإن فن الشعر يركز على بحث وقياس درجات الانحراف لا عند مؤلف واحد فحسب وإنما بالنسبة لنوع من اللغة هو الذي يطلق عليه اسم الكناية في المصطلح النقدي الحديث (٢٣)، وللدكتور فضل نظرة أخرى في انتقاد من يرى إن الانحراف ليس هو لغة الشعر بل لغة النثر والخطابة التي تعتمد على الكلمات المتفرقة، وتغزل بين الدال والمدلول وتميت حيوية الألفاظ وتجمد مستوياتها، ويرد على ذلك بالقول "إن الشعر يصبح حقيقة لكن بمعنى آخر إذ يصير حصر الانحراف وعودة إلى نبع اللغة والخلاف رفضاً ونسياناً لهذا النوع الآخر من التجميد المنحرف للغة النثرية فالشعر هو حلم اللغة المبدع ومصدر فعاليتها المستمر" (٢٤). أما د. عياشي فيرى في الانزياح نوعين هما: الخروج عن الاستعمال المألوف للغة ، أو الخروج عن النظام اللغوي نفسه أي الخروج على جملة القواعد التي يصير بها الاداء الى وجوده، فهو (الانزياح) كسر للمعيار في الحالتين غير أنه كسر مقصود من قبل المؤلف



تعالى.. وجع مالك

رواية



والدرجة الحيادية أو الدرجة صفر كما ينقل الدكتور عياشي عن جورج مونان (١٠).

وجاء هذا المفهوم في الدراسات الأسلوبية واللسانية الغربية التي تحاول تحديد الواقع اللغوي الذي يعد بمثابة الأصل ثم عملية الخروج عنه، فاهتمت هذه الأبحاث بالظاهرة – الانزياح – باعتبارها قضية أساسية في تشكيل جماليات الخطابات الأدبية وبوصفه أيضاً حدثاً لغوياً يظهر في تشكيل الكلام وصياغته ويبتعد بنظام اللغة عن الاستعمال المألوف وتنزاح بأسلوب الخطاب عن السنن اللغوية الشائعة فتحدث في الخطاب انزياحاً يمكنه من شعرية ويحقق للمتلقى متعة وفائدة (١١).

ومثلما اختلف في المصطلح اختلف المفهوم عند النقاد الغربيين فعرفه كل واحد منهم بقول مختلف، فقد حدده كوهين بأنه "انحراف عن معيار هو قانون اللغة الاعتيادية المألوفة وهو يعادل بذلك الأسلوب الذي هو كل ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مطابقاً للمعيار المألوف يحمل قيمة جمالية، فهو خطأ لكنه كما يقول يورنو خطأ مقصود".

(١٢). أما ريفاتير فقد رأى في الأسلوب انزياحاً عن النمط التعبيري المتواضع عليه وهو خروج عن القواعد اللغوية وعن المعيار الذي هو الكلام الجاري على ألسنة الناس في استعماله وغايته التوصيل والابلاغ (١٣). أما فونتانى فيعزو هذه الظاهرة الأسلوبية إلى عبقرية اللغة؛ إذ تسمح بالابتعاد عن الاستعمال المألوف فتوقع في نظام اللغة اضطراباً يصبح هو نفسه انتظاماً جديداً يطابق بين الأسلوب ومجموع الصور التي يحملها الخطاب وتكون من البروز بحيث يحدث الوقع اللذيذ

(١٤) ويربط ويليك ووارين بين مفهوم الأسلوب بمجموع المفارقات في النظام التركيبي اللغوي للخطاب الأدبي وغيره من الأنظمة، وهي مفارقات تنطوي على انحرافات ومجاذبات بها يحصل الانطباع الجمالي (١٥) وحاول ياكوبسون تدقيق مفهوم الانزياح فسماه خيبة الانتظار من باب تسمية الشيء بما يتولد عنه (١٦) وأما روزو فيحدد الأسلوب في "اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حيادها وينقلها من درجتها إلى الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه" (١٧)، وتودوروف وفاليري

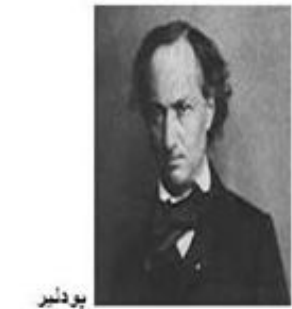
(٢٥). وإن عدنا إلى التراث العربي في هذا المجال نجد أنهم قد أدركوا التباين بين لغة النثر ولغة الشعر فوردت عندهم إشارات إلى شيء يشبه مفهومه مفهوم الانزياح وكان غالبا ما يعرف عندهم بـ(العدول) وعليه دارت مباحث المعاني في كثير من جوانبها البلاغية، وهذا العدول يمثل الطاقة الإيحائية في الأسلوب (٢٦)، فوردت عند ابن جني إشارة إلى هذا المفهوم في كلامه عن الشعر موضع اضطرار وموقف اعتزاز وكثيرا ما يحرف فيه الكلم عن ابنيته وتحال في المثل عن أوضاع حققها لأجله (٢٧)، فهذا دليل على معرفة علماء العربية للفرق بين لغة الشعر ولغة النثر وهذا ما نجده عند حديثهم حول الضرورة الشعرية التي عدها ابن التي عدها ابن جني نوعا من الشجاعة في العربية.

وكذلك ورد مصطلح العدول عند الجرجاني في الدلائل في قوله "كل ما كان على الجملة مجاز واتساع وعدول باللفظ علن الظاهر" (٢٨) وكذلك ورد عند ابن رشيق باسم الاتساع، وعند ابن رشد هو الاستدلال والتعبير، وهي ما تعادل مصطلحات الانزياح الاسلوبي (٢٩)، ومن هنا يتبين أن مفهوم الانزياح ليس مفهوما جديدا على العربية وإنما بمفهومه المعاصر هو خروج عن المؤلف أشد بكثير مما هو معروف عند القدماء من الخروج عن اللغة الشعرية حتى تصل العلاقة بين المعدول والمعدول عنه إلى درجة حقيقية جد (٣٠).

٣. تعالى.. وجع مالك)، انزياحات متوالية في البناء الروائي:
يعرف الروائي الربيعي نفسه بأنه "مشروع إبداعي مغترب عن هذا الواقع بكل نقائضه، ومتطلعا نحو مجتمع متحضر ومتمدن، ليأخذ بركاب الحضارة، فإذا لم تستطع المؤسسات الثقافية استثمار مثل هكذا مشروع، فالذنب يقع بالنتيجة على التخلف الاجتماعي والسياسي السائد حاليا" (٣١)، ومن هنا يحاول هذا المشروع الإبداعي الدعوة لتأسيس مدرسة سردية خاصة تجمع بين الواقعي والغرائبي آملا للروائيين العراقيين أن يدخلوا من خلالها إلى العالمية بمنافسة شديدة (٣٢)، تبدأ انزياحات الربيعي في حياته الأدبية عامه بمظهر أول يتجسد في تركه الكتابة القصصية إلى الكتابة الروائية، إذ ابتداء دخول الروائي إلى عالم الأدب من خلال القصة القصيرة عام ١٩٧٦ حيث نشرت القصة الأولى له في صحيفة (التأخي) وبعدها نشرت له جريدة (الراصد) نصا آخر ثم انطلق بهذا الجنس فصار في رصيده ٥٥ قصة لينتقل بعدها إلى الجنس الروائي الذي بدأه مع رواية (سفر الثعابين ١٩٨٧) وثناها بروايته قيد البحث عام ٢٠١٠، حتى لا ينتهي برواية (جدد موته مرتين عام ٢٠١٢)؛ روايته التي بين يدينا رواية تؤرخ وتؤرشف عودة المغترب إلى وطنه بعد سنوات غربة حافلة انتهت معها الحياة الفعلية ولم يبق منها سوى نفس يخرج ويدخل في أرض يطلق عليها في التاريخ العربي الإسلامي (سقط متاع) هي



عبد القاهر الجرجاني



بوذر



ابو تمام

مكان للمجرمين والعاهرات، تعبر عن مدى إفلاس الإنسان من قيم الخير والجمال والحق، وفقدان هذه القيم لا يعني زوالها فقط وإنما استبدالها بقيم الشر والقبح والباطل، وكانت العودة إلى الطين والطبيعة في أحضان الوطن الأم في الرواية دليلا للروائي لقرار العودة من المهجر بعد سنوات طوال قضاها هناك مرافقا في رحلته بطله (مالك الوجد) العائد إلى الوطن ناقلا تفاصيل الاستقبال الغرائبي لهذا المسعى على سريرته إلى (القرنه) يقول الراوي: ((دخل الموكب وسط السنايل، كانت تعلو هاماتهم، بيد إن السرير يبدو من بعيد وكأنه يطوف فوق رؤوس السنايل المحملة بالقمح، الفتيات مرحن قليلا فتعالى الضحك لأن عمهن يسير فوق الحقل، كانت الصورة بالنسبة لهن خرافية، لكنها مضحكة أيضا)) (٣٣).

٣.١. الانزياح في بنية العنوان:

عنوان الرواية (تعالى.. وجع مالك) جملة فعلية مفتوحة الدلالة ناقصة ترك للقارئ إكمالها كما يعبر الروائي قائلا "أنا دائما أضع العنوان بطريقة الناقوس الذي يعلن وقت ومكان الحدث (...). فإن الذي تعالى هو الوجع، ومالك يبقى اسم علم، العنوان بعد ذاته جملة ناقصة وترك للقارئ إكمالها، وسيرى بعد متعة القراءة إن الثيمة أقرب إلى دلالة الرواية" (٣٤)؛ فـ(مالك) الشخصية الرئيسية الثانية في الرواية الذي يظهر بصفة (مالك الوجد) (٣٥)، والوجد في اللغة هو الحب والهيام والشغف (٣٦)، ومن هنا نستطيع القول أن مالك الوجد ذلك الطبيب العراقي المغترب الذي يرقص طربا وفرحا عند سقوط الصنم في ساحة الفردوس في مشهد تنقله الرواية "المدممة المنتشية والمتهاكة تعبنا وأنيانا" قائلة: "لم أصغ السمع جيدا لما جاء في

هذا المعيار على القيمة الذاتية للاستخدام اللغوي، ويغفل قيمته المكتسبة من النص، وهو المظهر الأبرز من مظاهر انحراف استعمال الكاتب للغة الروائية في الرواية قيد البحث، وهذا نجده في عدة جمل ومقاطع من الرواية يرتفع وينخفض مستوى شعريتها بحسب مقدار قربها أو بعدها عن ما هو مألوف وشائع في الاستعمال العام، فالشخصية الروائية الرئيسية (سالمة) التي تخرج بلغتها عن المألوف كما تخرج بتصرفاتها الشبقية ورغبتها الجنسية المفصوحة عن إطار ما هو مألوف كذلك في دولة عربية وعائلة تعتقد إنها تتحدر من السادة كما ينقل والدها، تقول الرواية: "الجد الكبير أوصى حفيده بأن يرحل عن هذه الأرض البور، أوصاه أيضا بأنه من (السادة) من ذوي العروق الأصيلة، وحرام أن تستمر العائلة بهذه المهنة الرذيلة" (٤٣)، هذا الخروج عن الاستعمال يجعل من لغة الرواية إعادة صياغة لموسيقى السرد، فـ"بنت البطة السوداء" هذه تقول واصفة أختها الكبرى إنها "نقعتها العنوسة ولما تختمر" (٤٤)، ومن عباراتها الأخرى: "أتذوق طعم الشمس" (٤٥)، "صحت بصوت عانس" (٤٦)، "نزلت منه ومن السيارة" (٤٧)، "أجعل سري في بطني،" كأي أتهيا لقي الغل كله" (٤٨).

ب- لغة النثر في الاجناس الأدبية، وبموجبه تكون لغة النثر معيارا والخروج عنها انحرافا، عند خرق قوانين المجاورة مثلا كما في الكناية والمجاز المرسل.

ت- النص والنصوص الأخرى: وهنا ينبغي وجود نصوص متعددة يتخذ أحدها معيارا يسمى (النمط) والثاني يكون النص المحلل (المفارق)، وهنا يجب أن تتوافر عدة عوامل مشتركة بين هذه النصوص كالجنس والمقام وغيرها، وهذا نجده متجسدا في عدة مواضع في الرواية ابتداء من عنوانها إلى لغة الشخصية

حيثيات الخبر لكني تهتدت عندما قفز الرجل في الهواء... ولول إلا أنه في الحقيقة يتأوه فرحا، لقد صفق يديه لما استقر في الرمل.. أطلعه مندهشة من رقصه، يدور حلقات ويعقبها بالطيران في الهواء، ولما يعود يفرد جناحيه، ذرات الرمل تتطاير تحت قدميه" (٣٧) فهذا الشغف الذي تمتلكه الشخصية الذكورية الرئيسية في الرواية والحب المتصاعد يستمر مع تعالي الوجع وجع الغربة التي تعيد صاحبها إلى وطنه مسجى على سريه يعيده من أطلق على نفسه (جنيد البغدادي) (٣٨) بعد أن كان (علوة) إلى القرنة ليبقى في أحضان الطين أملا في الحياة مع أنغام غناء الفتيات برعاية العجوز التي تطعم الحاضرين خبز تنورها اليومي، والتي أعدت ما سيحيي هذا المسجى "أشعلوا قناديل الغاز فعم الضوء المكان والجرف، في كل موضع من جسد مالك تلطخ بنوع من الطين، كانت العجوز بعناية تشرف على اللبخات، حتى تغطي جسده كله، الشبان يراقبون بصمت، ابتسامة وأمل يحذوهم، الشيخ يربت على الاكتاف، كان مطمئنا لما تفعله زوجته" (٣٩).

٣،٢. انزياحات اللغة الغرائبية للرواية:

اعتمدت الرواية منطق التلاحق والتزامن شأنها شأن السرد العجائبي "السرد لا يكتمل منذ بدايته، كما أنه لا يقدم كل شيء، وإنما هو متدرج يستعين بملحقات أو بالزمن الماضي واللغة... أو بالذاكرة، من هنا يكتسب الحذف تجليات عدة بالنسبة للسرد الفانتاستيكي... لأنه ثقب سوداء توجب ما هو فوق الطبيعي، وتجعله مساهما في خلق الحيرة والعطش إلى المعرفة" (٤٠)، وهذا ما نراه على مستوى النص الروائي بأجمعه - ابتداء من جملة العنوان- سواء في علاقات الشخصيات مع بعضها أو في تسلسل إبراد الأحداث والمسردات بين فصول النص الروائي وأجزائه بين استرجاع لماض قديم واستشراف لمستقبل قريب عادة أو بعيد في بعض الأحيان تاركا للقارئ المساهمة في اغناء النص الروائي هذا وكتابة رواية ثانية لم يكتبها هو بعد، مهيا الشخصيات مهتما بالبناء الداخلي والتكويني لها، وردات فعلها تجاه الأحداث العامة والحياتية والاجتماعية أكثر من اهتمامه بالحدث العام كما يصرح الروائي توضيحا لسبب اعتماده أسلوب تيار الوعي أو نسق المونولوج الداخلي الروائي في هذه الرواية (٤١).

٤. المعايير المحددة للانزياح:

ليتحقق الانزياح ينبغي وجود معيار ينزاح عنه، وقد تعددت هذه المعايير ومنها (٤٢):

أ- المعيار اللغوي أو الاستعمال الفعلي للغة ما، وهو معيار غير ثابت لأن الاستخدام اللغوي في حال دائمة من التغيير فليست التسمية وحدها هي التي تخرجه إلى الوجود، بل التحول المعنوي والدلالي الذي يطرأ عليه بفعل الزمن أيضا فيحول ما هو مجازي إلى حقيقي، وما هو حقيقي إلى مجازي، ويركز



ماهو خارجي انما يركز على قطع السياق بعنصر غير متوقع يقوم على مفاجأة القارئ بالنص ذاته.

ج-يمكن وضع معيار اخر هو معيار القارئ، فالقارئ الناقد هو نفسه معيار يحدد الانزياح من غيره (٥٠).

٥. أنواع الانزياح:

قسم الباحثون الانزياح إلى عدة أقسام وصلت عند البعض الى خمسة عشر نوعا، يمكن ان تجمل في خمسة أنواع على وفق المعايير المتبعة لتحديده، وهذه الأنواع هي:

١. الانزياحات الموضوعية والانزياحات الشاملة: وهذا التطبيق يكون بحسب درجة انتشارها في النص، فالانزياح الموضوعي يؤثر على نسبة محدودة من السياق، أما الانزياح الشامل فيؤثر على النص بأكمله.

٢. الانزياحات السلبية والانزياحات الايجابية: وهذا التصنيف يكون بحسب العلاقة التي تربط الانزياحات بنظام القواعد اللغوية، فالانحراف السلبي يتمثل في تخصيص القاعدة العامة وقصرها على بعض الحالات وينم عن ذلك تأثيرات شعرية، أما الايجابية فتتمثل في اضافة قيود معينة الى ما هو قائم بالفعل، وعن ذلك ينجم ادخال شروط وقيود على النص كما هو الحال في القافية.

٣. الانزياحات الداخلية والانزياحات الخارجية: وهذا التقسيم على اساس العلاقة بين القاعدة والنص المزمع تحليله فيتم التمييز طبقا لهذا بين الانحرافات الداخلية والخارجية، ويبدو الانحراف الداخلي عندما تتفصل وحدة لغوية ذات انتشار محدود عن القاعدة المسيطرة على النص في جملة كما يبدو الانحراف الخارجي عندما يختلف اسلوب النص عن القاعدة في اللغة المدروسة.

٤. الانزياحات التركيبية والاستبدالية: وتتصل التركيبية منها بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية عندما تخرج عن قواعد النظم والتركيب، أما الاستبدالية فتخرج عن قواعد الاختيار للرموز اللغوية، وغالبا لا يفصل بين هذين النوعين من الانحرافات.

٥. قد تسمى الانزياحات بحسب المستوى الذي اعتمدت عليه فهناك الانزياحات الخطية (السياقية) والصوتية (الصرفية) والمعجمية والنحوية والدالية.

ويحدد الدكتور عياشي مجموعة من الانواع للانزياح اعتمادا على وظيفته التي تعطي الاسلوب هيئته المخصصة التي يخالف بها المعيار وينزاح عنه، وهذه الأنواع هي (٥١):

• انزياح عنصر من العناصر المكونة للنص عن مقصود عنصر سابق عليه، ما يؤدي الى قطع التتابع الدلالي وكسر السياق وتمزيق التناغم الداخلي وتفتيت الوحدة الاساسية لتنامي النص.

• انزياح النص عن وحدته المنطقية واحتوائه على

الرواية الرئيسية في الرواية مرورا بأسماء الشخصيات التي يطلقها الروائي على شخصياته التي هي في الغالب ليست أعلاما على أصحابها وإنما هي صفات للشخصيات، تحمل دلالة تاريخية أو اجتماعية، من الممكن إسقاطها على الواقع العراقي قديما وحديثا فضلا عن الواقع العربي كذلك، تمتد هذه الخروجات إلى العنوانات الداخلية للرواية التي اعتمد فيها الروائي على عاداته في التقسيم التي يعبر عنها الروائي بأنها "طريقة جديدة في السرد، إذ عادة ما تأتي طريقة السرد من خلال اللاوعي الذي يمتلكه المبدع، وعليه فان تقنية الرواية كانت تتطلب أن يمسك الكاتب بوشائج العلاقات الاجتماعية، لهذا فقد جاء التوبيخ على أساس تطور الحدث، وليس عن طريق التعاقب الزمني، باعتبار إن العلاقات الاجتماعية هي التي تحدد مصائر الأفراد، فمرة يكون السرد بضمير المتكلم الحاضر الأنا ومرة يكون من خلال ومضات الماضي Flash Back لكنني ونتيجة للبعد الزمني في رواية الأحداث، الأمر الذي جعلني ألجأ إلى طريقة التوبيخ، عن طريق مجموعة هي أربع من الحكايات الغرائبية، لذلك فقد وجدت السرد فيها يأخذ في الإيغال عن طريقين هما: اما البعد الزمني، وإما في البعد المكاني..! مع ان الشخصوص واقعيون وحقيقيون، وبمعنى آخر، هي محاولة لإعادة قراءة التاريخ او المكان" (٤٩)، فكانت الرواية مقسمة الى ستة اقسام رئيسة احتوى القسم الثالث منها ستة أيام لتفاصيل الغياب، على الشكل الاتي:

١-الفتيان

٢- اللقاء الثاني

٣- غائب يوم أول

٣- غائب يوم ثاني

٣- غائب يوم ثالث

٣- غائب يوم رابع

٣- غائب يوم خامس

٣- غائب يوم سادس

٤- التأسيس

٥- المهبط

٦- المسجي

تنولى هذه الاقسام الرواية الانثى الحاضرة في العمل الروائي محللة أحداثها من الداخل، بوصفها رواية متماهية بما ترويه، فهي فاعلة رئيسة داخل الرواية مشاركة في أحداثها ومنفعلة بها بشكل مباشر، تمارس التبئير والحكي معا فكان وجودها في النص يقدم وجهة النظر الجوانية بتشكيلها المتمثل بالفاعل الداخلي ذو التبئير الجواني داخلي العمق.

ث-المعيار السياقي: فاعتماد المعايير الخارجية عن النص يرى فيه دعاء هذا المعيار مثالب، لذلك أوجبوا أن يكون سياق النص ذاته معيارا لقياس انحرافات، فهذا المعيار لا يسقط على النص

المتناقضات.

- مخالفة النص لنفسه وانزياح العبارة فيه عن غاية المتكلم.
- انزياح النص عن الشفرة اللغوية المتعارف عليها.

٦. من ظواهر الانزياح:

وهي كثيرة ومتعددة ، ومنها:

٦,١. التقديم والتأخير: هو تغيير مواضع الالفاظ في الجملة تغييرا يحالف التركيب النحوي المألوف لغرض بلاغي، وبه توضع الالفاظ والعبارات متأخرة أو متقدمة عن الترتيب الطبيعي للجملة، وهو أحد الأساليب البلاغية يأتي به العرب للدلالة على تمكنهم من الفصاحة وملكتهم في الكلام وانقيادهم له لما له من الموقع في القلوب، وما له من حسن في المذاق لأنه يؤثر في معاني الجمل ومقاصد المتكلم فيها (٥٢). وقد اختلفت نظرة النحويين اليه عن نظرة البلاغيين والاسلوبيين فالنحوي يدرس التقديم والتأخير للكشف عن الرتب الثابتة والرتب المتغيرة في الجملة، أما الاسلوبيين والبلاغيين فيرون في دراستهم للتقديم والتأخير الكشف عن القيمة الدلالية والنفسية في الاعمال الادبية؛ وينظر الى التقديم والتأخير على أنه نوع من الانزياح، ذلك أن الجملة العربية لها ترتيبها الذي يقتضيه لها علم النحو، وهذا الترتيب ملتزم فيه وان أي خروج عنه يعد عدولا عن هذا الترتيب ويعد خروجا من نطاق اللغة النغمية إلى اللغة الإبداعية (الشعرية) وبهذا العدول عن اللغة النغمية يتحقق الانتهاك للترتيب عن طريق تحريك الألفاظ من أماكنها الأصلية إلى أماكن أخرى تضيف جمالا على النص يفقده عند الرجوع إلى الترتيب المنطقي (٥٣)، ولهذا العدول أغراضه النفسية والدلالية التي تقوم بوظيفة جمالية، بوصفه ملمحا اسلوبيا خاصا يسعى من خلاله المؤلف الى اختيار مفردات لغته ذات الصلة بمخزونه الفكري (٥٤)، وهذه الثنائية (التقديم/التأخير) لا تأتي إلا لتحديث تغييرا في بنية التركيب على وفق قواعد المنهج التحويلي (Transformational) لتحقيق غرضا جديدا؛ لأن أي تعديل في نظام ترتيب الكلمات في التركيب يحدث تغييرا في المعنى، ولا تتكون هذه الثنائية إلا لأمر يتعلق بالبنية الداخلية المرتبطة بالمعنى في ذهن المتكلم (٥٥)، وهذا يقودنا الى الكلام عن مفهوم البيئة الداخلية والخارجية من وجهة نظر المنهج التحويلي لدراسة اللغة، فقد لاحظ جومسكي عند كلامه عن الجمل أن أكثر من جملة ممكن أن تتشابه تشابها تاما من حيث المظهر أو التركيب الخارجي في حين أنهما تختلفان في معناهما جذريا، ويكشف هذا الاختلاف عن طريق الاستبدال بين مكونات نحوية أحدهما بالآخر لينتج جملة جديدة متشابهة مع الأولى في البنية السطحية (Surface structure) لخضوع وحداتها الى اعراب نحوي متشابه، غير انهما تختلفان من ناحية الدلالة التي سماها البنية العميقة (Deep structure) (٥٦)، وقد انتهى الدرس الحديث الى ان التغيير الحاصل في البنية السطحية للكلام يؤثر

في البنية العميقة، ويوضح العلاقة القائمة بين القانون الشعري والعلاقات التركيبية العاملة فيها.

اما من وجهة النظر النحوية والبلاغية فان للتقديم والتأخير عدة أقسام وفروع تعد كلها انحرافا وخروجا عن النسق المنطقي للغة، وكلما كثرت هذه الخروجات زادت شعرية النص المتحققة فيه هذه الانحرافات إضافة إلى انحرافات أخرى.

وهذا المظهر منتشر في انحاء البناء الروائي من تقديم وتأخير يخضع له الجار والمجرور المتعلق بأفعاله أو المفاعيل المتعددة والمفردة التي تسبق غالبا أفعالها في الرواية هنا أو هناك، وبعضا من بساطة الاسلوب التي رأى فيها بعض قراء هذا النص الروائي هناتا اسلوبية ومواطن ضعف للرواية انشغلوا باحصائها في النص، غير أن ما رآه النقاد في مفهوم الانزياح هو كونه خطأ أو انحراف عن البيئة المعتادة يجعلنا نعيد النظر في اعتبار هذه الخلطة في نظام الجملة أخطاء أو هنات، وإنما هي صارت - مع كونها اضطرابا - اشبه ما تكون بنظام استقر مع استمرار النص الروائي، وبالتأكيد نحن هنا لا نقصد الاخطاء الطباعية والنحوية التي وردت في النص والتي من الممكن ان نعزوها الى امور النشر الفنية.

٦,٢. الحذف: وهو القطع، ويكون بحذف كلمة أو جملة أو أكثر مع قرينة تعين المحذوف (٥٧)، وقد تناول البلاغيون الحذف ضمن مباحث علم المعاني في سياقات الكلام التي يرد فيها حذف أحد أطراف الاسناد، ذلك من منطلق ان النظام اللغوي يقتضي في الاصل ذكر هذه الاطراف (٥٨)، وقد عالج البحث الاسلوبي موضوع الحذف بوصفه انزياحا عن المستوى التعبيري الاعتيادي، وهذا ما جعل الشعراء يسلكون هذا المسلك كثيرا في أشعارهم، فقام عليه أحد المذاهب الادبية هو المذهب الرمزي الذي يقوم على او يحاول رفض الاساليب التقليدية المتعارف عليها، إذ كان هذا المذهب احتجاجا على الروح البرجوازية في القرن التاسع عشر وهذه الفلسفة الوضعية والمادية والواقعية العلمية، وغاية البلوغ بالشعر الى حالته الاصفى (٥٩)، وهو قائم على مبدأ التلميح لا التصريح؛ لأن الأخير يفسد الادب بحسب هذا المذهب- فلجأ الشاعر الى التلميح لتعدد وجوه التفسيرات والايحاءات الممكنة لنص الواحد، وهذا الايحاء يتطلب من الشاعر ألا يصرح بكل شيء، وللشعراء أساليب عديدة للحذف تؤدي الى الغموض الذي يتيح للمتلقي نوعا من الفهم الجديد المبدع الذي قوامه ثقافة المتلقي التي تتعدد بتعدد معاني النص الواحد وإيحاءاته (٦٠).

٦,٣. الالتفات: أو تبادل الضمائر، وهو في ابسط تعريفاته يمثل "العدول عن الغيبة الى الحضور أو العكس" (٦١)، والضمائر في النصوص الادبية تعد وحدة لسانية أو وحدة مرجعية تحيل الى شيء او شخص ما، فمرجعية الضمير هي التي تنظم عملية تبادل الضمائر فتجلب منه ليس مجرد لعبة لغوية انما هو تحقيق "انعطاف اسلوبية واعية تمنح النص دفقة

تبعاً لذلك فصار الانتقال مترابطاً بين الضمير والمرجع المشار إليه.

٦،٤. التكرار: هو الاتيان بعناصر متماثلة في مواقع مختلفة من العمل الفني، وهو أساس الإيقاع بجميع صوره في الموسيقى والشعر (٦٦)، وللتكرار أكثر من حركة على مستويين أحدهما أفقي والثاني رأسي، فالأول حاصل حركة الألفاظ التي تتكرر على مستوى البنية اللغوية والمستوى الرأسي وهو حاصل حركة الألفاظ المتكررة في الابنية اللغوية المتتابعة (٦٧)، وإن إعادة التركيب في سياق الحركة الأفقية للغة الشعرية ليس "حلبة لفظية تزين النص ولا عملاً عشوائياً يأتي به الشاعر كيفما يشاء إذ هو في الحقيقة الحاح على جانب هام من العبارة يعني به الشاعر فيكون بذلك ذو دلالة نفسية قيمة تقيد الناقد الأدبي الذي يريد دراسة الأثر وتحليل نفسية كاتبه" (٦٨).

في الرواية نجد التكرار في سرد الأنثى في مواضع متعددة، منها على سبيل المثال لا الحصر وصفها لنفسها بأنها "بنت البطة السوداء" (٦٩)، وهذا التكرار تجلي بصورة أكثر وضوحاً في فصل (التأسيس) الذي تروي فيه (سالمه) حال الطبيب الجديد (مالك الوجد) الذي لا تصرح هنا عن حقيقة شخصيته، بل تتعنه باوصاف متعددة تصر على تكرار (غصن الريحان) منها في كل صفحة تقريباً ابتداءً من الصفحة (١١٩) حتى (١٣٦)، هذا الجانب من الشخصية الذكورية (الطبيب) الأكثر هيمنة على مساحة النص الروائي مقابل الشخصية الأنثوية (سالمه) التي تأسرها ذكوريته حتى تطلب منه صراحة "اغتنبي" (٧٠) غير أنه لا يوافقها على مطلبها فهو لا يرى في العلاقة الحميمة إلا "التصاق، التقاء امزجة، وصال..". ذلك الرفض الذي أودى به إلى السجن بتهمة التحرش الجنسي بعد التنسيق مع الشخصيات الرمزية الثلاث: (وهاب السلف الصالح) و (خيزران نظام الدولة) و (عرفة عراب الزمر) التي أطلقها الروائي بجمال وصفية لا بأسماء اعلام تدل عليها مستلهما من التاريخ العربي ما يمكن إسقاطه على الوضعية العراقية الحالية فخيران: صفة للوظيفة التي يمارسها، ونظام الدولة: اسم تاريخي من الفترة العباسية يمثل القمع والقتل، أما عرفة فهو اسم مصري شائع، ولعراب: مدلول تاريخي يعني التسلط، أما الزمر فاسم تاريخي مستعمل في الجماعات السلفية في مصر، تلك الاتجاهات المرمزة التي نجدها اليوم في حياة المجتمع العراقي التي تقود العراقي إلى الغياب اللامبرر والفقدان المفاجئ بلا سبب منطقي والمصير المجهول تماماً.

هوامش البحث:

(*) صدرت الرواية في دمشق عن دار تموز للطباعة والنشر بطبعة أولى عام ٢٠١٢م في ٢١١ صفحة.

(**) حميد الربيعي أو (حميد المازن) كما سمي نفسه كاتب وروائي عراقي له ٥٥ قصة نشرت في المجلات والصحف العربية، وصدر

دلاية مكثفة يستدعيها تتابعه السياقي" (٦٢)، الرواية عامة نقلت بضمير المتكلم، غير أن الرواية تعد في بعض الأحيان إلى الغائب أو المخاطب، غير أننا في بعض مقاطع الرواية نجدها تتعدد في هذه الانتقالات، تقول الرواية: "انه حتما يلحق إلى مواظبتي المستمرة وغير المجدية من علاجه لمرضي المزمّن -البقعة السوداء صارت هالة.

أصر أول الأمر أن يحقن إبرة الدواء بنفسه، كشفت الفتاة عن عجزتها أمام طبيبها، تحول مكان الإبرة إلى بقعة سوداء، كانت صغيرة في البداية ثم كبرت واتخذت اشكالاً شتى ولم تستقر بعد على هيئة معينة" (٦٣) منتقلة في هذا المقطع بين ضمير المتكلم إلى الغائبة المؤنثة، لتنتقل بعده إلى ضمير المذكر الغائب كذلك قائلة: "لم يغرم رجل بلطخة سوداء على فخذ فتاة، مثله، لقد صارت هاجسه وهام فيها شوقاً حتى غدت أطرافها تراوده في الليل.. (٦٤) لتعود بعد ذلك إلى المتكلمة المؤنثة "وغنّجي امسك بهوس الرجل..". هذه الانتقالات بين الضمائر ترافقتا في العمل الروائي في سردها ووصفها لمجريات الأحداث غير أن هذه الانتقالات والعدول الضمائري عادة ما يتنوع في مستوى الخطاب غير أنه يبقى يدل على مرجع واحد، ففي مثالنا المذكور نجد أن المتكلم والغائب يرجع في حال كونه مؤنثاً إلى الشخصية الرواية (سالمه) أما الغائب المذكر فهو هنا يرجع للطبيب المسمى (عرفة عراب الزمر).

و التبادل يقسم إلى اقسام:

١. التبادل الانتقالي: ويمثل الدرجة القصوى في تبادل الضمائر لكونه نقلة موقعية ليست على الصعيد اللساني للضمير حسب بل على صعيد مرجعيته أيضاً من خلال الانتقال من مرجع لآخر.

٢. تبادل قار: أي إيراد أكثر من ضمير للدلالة على المرجع ذاته ويتفرع بدوره إلى نمطين: تبادل حقيقي: وهو ما يدعى عند البلاغيين بالانتقالات، ويمكن تحسسه في الفقرات الضمائية المرتبة على الأسلوبية ذاتها، وتبادل وهمي: وهو تحقيق تبادل داخلي غير مرئي بين ضميرين يحيلان إلى مرجع واحد، وهو شطران، التجريد والقناع أما التجريد فيحققه التبادل الداخلي من ضمير المتكلم إلى الخطاب عند مخاطبة النفس، أما القناع فهو تحقيق للتبادل الداخلي لضمائر الغيبة والتكلم غير المرئي من خلال التلبس بشخصية الآخر.

٣. تبادل مرجعي: وهو تبادل في درجة الصفر يحدث فيه انتقال من المرجع إلى الآخر دون الوحدة اللسانية وهو يختلف عن الثبات الضمائري الذي يعني عدم تحقيق أية نقلة ضمائية (٦٥)، وهذا النوع من الالتفات واضح في الرواية بما لا يستدعي الإشارة، فكما انتقلت الرواية من الكلام عن مرجع معين مستعيضة عنه بضمير محدد إلى مرجع آخر انتقل الضمير

- له من الروايات (سفر الثعابين ١٩٨٧) و (تعالى وجع مالك ٢٠١٠) و (جديد موته مرتين ٢٠١٢).
- (١) د. يوسف و غليسي (٢٠٠٨)، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد: ٢٠٤.
- (٢) ينظر: يوسف أبو العدوس (د.ت)، الأسلوبية: ٨، و د. عبد السلام المسدي (١٩٨٢)، الأسلوبية والاسلوب: ٥٠ - ٥٠، و د. يوسف و غليسي: ٢٠٨ - ٢٠٩، و د. منذر عياشي (٢٠٠٢)، الأسلوبية وتحليل الخطاب: ٧٥.
- (٣) يوسف أبو العدوس: ٨.
- (٤) يوسف و غليسي: ٢٠٥.
- (٥) تتنظر التفاصيل والاحالات في الصفحات: ٢٠٩ - ٩٢.
- (٦) ينظر: سعيد علوش (١٩٨٥)، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة: ٦٦.
- (٧) يوسف أبو العدوس: ٨٠.
- (٨) ينظر: د. بشرى موسى صالح (٢٠٠١)، المرأة والناظرة: ٣ - ٢.
- (٩) د. عبد السلام المسدي: ٩٩ - ١٠٠.
- (١٠) ينظر: د. منذر عياشي: ٧٦.
- (١١) فريدة مولى (٢٠٠٥)، شعرية الخطاب الادبي، مجلة الموقف الادبي، سوريا، العدد ٤١: ٧٤.
- (١٢) د. بشرى موسى صالح: ٣.
- (١٣) فريدة مولى: ٧٣، وينظر: د. عبد السلام المسدي: ٠٣.
- (١٤) ينظر: كراهام هاف (١٩٨٥)، ترجمة: د. كاظم سعد الدين، الاسلوب والاسلوبية: ٠ - ٠٢.
- (١٥) ينظر: م.ن: ٠٢.
- (١٦) ينظر: م.ن: ٦٤.
- (١٧) م.ن: ٠٢.
- (١٨) ينظر: م.ن: ٠٢ - ٠٣.
- (١٩) ينظر: د. صلاح فضل (١٩٩٨)، علم الاسلوب مبادئه واجراءاته: ٧٩.
- (٢٠) د. عبد السلام المسدي: ٠٥.
- (٢١) ينظر: فريدة مولى: ٧٤ - ٧٥.
- (٢٢) يوسف أبو العدوس: ٨.
- (٢٣) د. صلاح فضل (د.ت)، نظرية البنائية في النقد الأدبي: ٢٥٢.
- (٢٤) م.ن: ص.ن.
- (٢٥) ينظر: يوسف أبو العدوس: ٨٠.
- (٢٦) ينظر: د. محمد عبد المطلب (١٩٨٤)، البلاغة والاسلوبية: ٩٩.
- (٢٧) ينظر: ابن جني، الخصائص: ٣: ٩.
- (٢٨) ص: ٢٧٥.
- (٢٩) ينظر: يوسف أبو العدوس: ٨٣.
- (٣٠) ينظر: م.ن: ص.ن.
- (٣١) حسن حافظ، أين هو وجع مالك؟، حوار مع الروائي حميد الربيعي، (من الانترنت).
- (٣٢) ينظر: محمود النمر، بعد صعود «الواقعية الغرائبية» حميد الربيعي لـ «العالم»: أدعو لتأسيس مدرسة سردية خاصة (من الانترنت) (٣٣) الرواية: ١٩٠.
- (٣٤) محمد نوار، الروائي حميد الربيعي.. فهم المبدع لادواته وتجربته تقوده حتماً الى كتابة الرواية، بعدما تضيق عليه القصة القصيرة (من الانترنت) (٣٥) الرواية: الصفحات: ٩٤، ١٦٤، ١٦٥....
- (٣٦) ينظر: المنجد، مادة وجد.
- (٣٧) الرواية: ٥٧ - ٥٨.
- (٣٨) الجنيد البغدادي هو أبو القاسم الجنيد بن محمد الخزاز القواريري، أحد علماء أهل السنة ومن أعلام التصوف في القرن الثالث الهجري، أصله نهاوند في همدان (مدينة اذرية)، ومولده ومنشؤه ببغداد. قال عنه أبو عبد الرحمن السلمي: هو من أئمة القوم وسادتهم؛ مقبول على جميع الألسنة، صحب جماعة من المشايخ، وأشتهر بصحية خاله سري السقطي، والحاتر المحاسبي. ودرس الفقه على أبي ثور، وكان يفتي في حلقاته وهو ابن عشرين سنة. توفي سنة ٢٩٧ هـ.
- (٣٩) الرواية: ١٩٤.
- (٤٠) شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية: ٣٠.
- (٤١) ينظر: الروائي حميد الربيعي: تأسيس الدولة والحضارة البابلية القديمة والعراقية كانت على يد الكورد الفيليين (من الانترنت).
- (٤٢) ينظر: د. عشتار داود محمد (٢٠٠٧)، الأسلوبية الشعرية قراءة في شعر محمود حسن اسماعيل: ٢٧ وما بعدها.
- (٤٣) الرواية: ٨٨.
- (٤٤) الرواية: ٥.
- (٤٥) الرواية: ١١.
- (٤٦) الرواية: ١٩.
- (٤٧) الرواية: ٦٩.
- (٤٨) الرواية: ٤٨.
- (٤٩) الرواية: ١٦٤.
- (٥٠) حسن حافظ، أين هو وجع مالك، من الانترنت.
- (٥١) ينظر: عبد القادر معمر، الاسلوبية كمنهج لتحليل الخطاب، (من الانترنت).
- (٥٢) تتنظر الانواع في: د. صلاح فضل، علم الاسلوب: ٨، و يوسف أبو العدوس: ٨٧.
- (٥٣) ينظر: د. منذر عياشي: ٧٦ - ٧٧.
- (٥٤) ينظر: مجدي وهبة وكامل المهندس (١٩٧٩)، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب: ٦٦،

-د. عبد السلام المسدي (١٩٨٢)، الاسلوبية والاسلوب، د. عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ط٢.
-د. عز الدين محمد الكردي (٢٠٠٧)، التقديم والتأخير في القرآن الكريم، دار المعرفة، بيروت-لبنان، ط١.
-د. عشتار داود محمد (٢٠٠٧م)، الاسلوبية الشعرية قراءة في شعر محمود حسن اسماعيل، دار مجدلاوي، عمان - الاردن، ط١.
-د. محمد عبد المطلب (١٩٨٤)، البلاغة والاسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط.
-د. محمد مفتاح (١٩٨٥)، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناس، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط١.
-د. منذر عياشي (٢٠٠٢)، الاسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الانماء الحضاري، حلب، ط١.
-د. يوسف وغليسي (٢٠٠٨)، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط١.
-رومان ياكوبسون، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون (١٩٨٨)، قضايا الشعرية، دار توبقال للنشر، المغرب، د.ط.
-سعيد علوش (١٩٨٥)، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت - لبنان، ط١.
-شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، .
-علاء الدين رمضان (١٩٩٦)، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب والكتاب العرب، دمشق، ط١.
-كراهام هاف، ترجمة د. كاظم سعد الدين (١٩٨٥)، الاسلوب والاسلوبية، سلسلة كتب شهرية تصدر عن دار آفاق العربية، بغداد.
-مجدي وهبة وكامل المهندس (١٩٧٩)، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مكتبة لبنان، بيروت، د.ط.
-محمد خطابي (١٩٩١)، لسانيات النص مدخل الى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١.
-يوسف أبو العدوس (د.ت)، الاسلوبية الرؤية والتطبيق، د.ط.

-د. عبد الكريم راضي جعفر (١٩٩٢)، تكرار التراكم وتكرار التلاشي في نماذج من الشعر العراقي، مجلة آفاق عربية، بغداد، العدد التاسع.
-فريدة مولى (٢٠٠٥)، شعرية الخطاب الادبي، مجلة الموقف الادبي، سوريا، العدد ٤١٤.
-وداد مكايي حمود الشمري (٢٠٠١)، التوازي في القرآن الكريم، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد.
-حسن حافظ، أين هو وجع مالك؟ حوار مع الروائي حميد الربيعي، موقع الناقد العراقي:

<http://www.alnaked-aliraqi.net/article/11574.php>

-الروائي حميد الربيعي، تأسيس الدولة والحضارة البابلية القديمة والعراقية كانت على يد الكورد الفيليين، شفق نيوز:

<http://www.shafaaq.com/sh2interview/>
-٠٨-٠٧-٢٠١١-٣١٩٥٢/٥٢-٣٦-٠٨-٢١-٠٦-٢٠٠٩-٨١/ws

و سعيد علوش: ٧٤ - ٧٥.
(٥٥) ينظر: د.أحمد مطلوب (١٩٨٣)، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: ٢: ٣٢٥.
(٥٦) د. محمد عبد المطلب: ٢٤٨ - ٢٤٩.
(٥٧) د. راشد بن حمد بن هاشل الحسيني (٢٠٠٤)، البنى الاسلوبية في النص الشعري دراسة تطبيقية: ٢٣٣.
(٥٨) د.عز الدين محمد الكردي (٢٠٠٧)، التقديم والتأخير في القرآن الكريم: .
(٥٩) ينظر: م.ن: ٣ - ٣٢.
(٦٠) ينظر: د.أحمد مطلوب: ٣٥ .
(٦١) ينظر: د. محمد عبد المطلب: ٢٣٥.
(٦٢) ينظر: د.سلمى الخضراء الجيوسي، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة (٢٠٠٧)، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: ٥٠٢.
(٦٣) ينظر: يوسف أبو العدوس: ٩٠.
(٦٤) د.أحمد مطلوب: ٢٩٨، وينظر: مجدي وهبة وكامل المهندس: ٣٥.
(٦٥) د.عشتار داود محمد: ٦٤.
(٦٦) الرواية: ١١١.
(٦٧) الرواية: ١١١.
(٦٨) ينظر: م.ن: ٦٦ - ٨٤.
(٦٩) ينظر: مجدي وهبة وكامل المهندس: ٦٦.
(٧٠) ينظر: د. راشد بن حمد بن هاشل: ٢٥٢.
(٧١) م.ن: ٢٥٧.
(٧٢) الصفحات: ٥، ٦، ١٦.
(٧٣) الرواية: ١٣٣.

مصادر البحث:

-حميد الربيعي (٢٠١٢)، تعالى وجع مالك، دار تموز للطباعة والنشر، دمشق، ط١.
-د. أحمد مطلوب (١٩٨٣)، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، مطبعة المجمع، د.ط.
-د. بشرى موسى صالح (٢٠٠١)، المرأة والنافذة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١.
-د. راشد بن حمد بن هاشل الحسيني (٢٠٠٤)، البنى الاسلوبية في النص الشعري دراسة تطبيقية، دار الحكمة، لندن، ط١.
-د. سلمى الخضراء الجيوسي (٢٠٠٧)، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة: د.عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط٢.
-د. صلاح فضل (١٩٩٨)، علم الاسلوب مبادئه واجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط١.
-د. صلاح فضل (د.ت)، نظرية البنائية في النقد الادبي، دار الشروق، د.ط.

-محمد نوار، الروائي حميد الربيعي فهم المبدع لأدواته وتجربته
تقوده حتما الى كتابة الرواية بعدما تضيق عليه القصة القصيرة،
مركز النور:

<http://www.alnoor.se/article.asp?id=114677>

html.٠٠-٩٥

-عبد القادر معمر، الاسلوبية كمنهج لتحليل الخطاب:

<http://www.dhifaaf.com/vb/showthread.php?t=470>

-محمود النمر، بعد صعود الواقعية الغرائبية حميد الربيعي لـ(العالم)
أدعوا للتأسيس مدرسة سردية خاصة، جريدة العالم:

<http://www.alaaalem.com/index.php?aa=news&id٢٢٣٨٢>



ثنائيات الفضاء الواقعي واقعية الانفضية عند الكوني

د. خالد مرعي حسن
العراق



مقدمة :

أن نظرة (الكوني) في رباعيته ذات رؤية عميقة للواقع فقد قدم أحداثاً تعكس هذا الواقع بعيداً عن السطحية ، وأن مسار أحداث الرواية مرتبطة بإحكام ، بحيث يمهّد كل حدث لما بعده ، ويرتبط تماماً بما قبله ، فهو يميل إلى عدم المبالغة والتهويل بحيث تكون الأحداث في الرباعية ممكنة الوقوع ، مصورة للمتلقّي ، معظم تناقضات الحياة النابعة من طبيعة الشخصيات التي تقوم بنسج الأعمال داخل الرواية ، ولا يهملنا ما يقدم الكوني من دقائق ما يعرفه فهي صور متنوعة كأنها صور فوتوغرافية ، دائماً يعطينا أن يقع على كل ما هو يخص تجربة الرواية التي تعكس تلك التجربة أصالتها (١) في نقل الوقائع المثيرة داخل الرباعية ومن سير أحداث الرواية يلاحظ أو يؤثر تلك العلاقة الوثيقة بين الشكل والموضوع من ناحية وبين ذات الروائي وصورة الواقع من ناحية أخرى ... مع تعزيز نظرتيه المختلفة للواقع ، من خلاله أراد أن يرصد معظم التطورات السياسية من خلال تكوين منظومة الدولة الليبية وتحريرها من الاستعمار فضلاً عن ذلك رصد كل صفوف المقاومة الباسلة التي ظهرت التراب الليبي من رجس العدوان محذراً من توجهات الدول الكبرى في استغلال ثروات الشعوب .

الصحراوية مجتمعات بلا زمن تعيد إنتاجه بطريقة واحدة وكأنها موجودة إلى الأبد ، وهكذا يملئ المكان نوعاً محدداً من الزمان الدائري يفرضه في هذه البيئة (((٣) فمن خلال إعادة إنتاج الأفضية تتشكل فضاءات عمودية تمثل معالم الصحراء الثابتة كالجبال والأشجار ، ورؤوس النخيل والهضاب متناغمة مع الأفضية التي تمثل المنحدرات ، ومن خلال استقصائنا وسياحتنا في ربوع ملحمة الرباعية نجد الجبال تمثل فضاء عمودياً يرسم حركة الشخصيات ، فضاء الارتفاع يمثل طابع الامتداد العمودي نحو الأعلى ، حاملاً دلالات ووظائف تمثل تاريخ حركة الطوارق المتجذرة والضاربة جذورها في عبق



التاريخ فدلالات الجبل متعددة ومتناشلة ممثلة وواصفة شموخ الجبال فنراه مصدراً للحياة دون منازع للسكان الطوارق ، فمن بين فرثه وأحشائه ينبع الماء مصدر النبض وتشيد الحضارات ، فمن قممه الشامخة يشخص لنا نبراس الحكمة ، فرمز الحكمة والحياة ينحدران من شموخ الجبل الساطع في عليائه كسطوع ثقافة الطوارق فتنبض الكهوف برمزية الحياة رمز النهر المتفجر من صخوره ناقلاً مياها ومكوناً حضارة ، فالجبل مأوى لسلسلة الأفكار ومكان العزلة يأوي إليه أصحاب الكلمة من المتشردين والصعاليك والمنبوذين والرافضين لسلطة العبودية ، سلطة القهر والعذاب سلطة القوة المتجبرة ، كما انه مأوى للربان والزهاد والعباد والأنبياء ، فأغلب الأنبياء وأصحاب الفكر تكون عيونهم شاخصة إلى

و من خلال هذه الأحداث حشد تفصيلات وانتقالات عبر مسار السرد ، أغنت المتلقي وزادته فهماً لواقع المجتمع الليبي ، فالكوني عكس لنا أهم التحولات السياسية التي شهدتها الصحراء الكبرى ، من خلال رصد معظم الأحداث التاريخية العامة رابطاً التطور الاجتماعي بمفهوم التطور السياسي الذي ركز عليه الكوني في مسار أحداث الرباعية ، فالفضاءات الواقعية قادرة على استيعاب تلك الفضاءات التي لها وجود حسي في الواقع المادي فقد ربط تلك الفضاءات بصورة مباشرة بعالم الحقيقة في إطار العالم المحسوس لتشكل فضاءات الواقع والتي لها النصيب الأكبر في مسار أحداث الرواية ، ومع هذا إن وفرة الفضاءات النقدية يتيح لنا تنوعاً كبيراً في العرض والتحليل .

ومع ذلك ، كما تقول (ناتالي ساروت) هناك واقعان ، واقع الناس ، وواقع الروائي الأول واقع معروف ومدرس ومحدد ، يراه كل الناس ، ويدركونه بصورة مباشرة هو واقع يمثل اشكالا تعبيرية معروفة ، أما الواقع الثاني فهو يعني بالاشكال المجهولة واللامرئية ، يراه الروائي بمفرده ، معبرا عن ذاته وأحلامه ، وهو واقع تعجز الأشكال التعبيرية المألوفة للمتلقي عن التقاط معالمه وأدراك تقنياته داخل الخطاب الروائي ، وقد يستلزم أشكالا وأنماطا وتقنيات جديدة تكشف جمالياته داخل البنى السردية ، وأن الفضاءات المكانية المتضادة هي الوسيلة الأمثل في كشف أسرار ودلالات الواقع (٢)

أولاً : الفضاء الأفقي / الفضاء العمودي

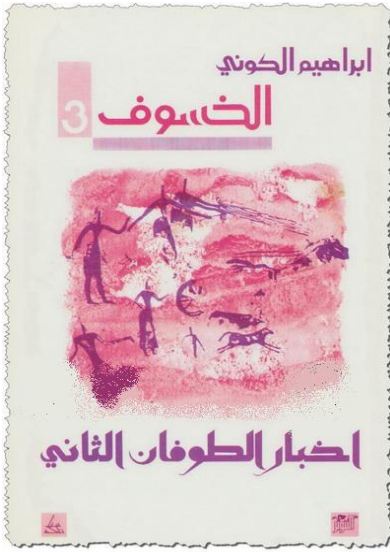
شكلت الفضاءات الأفقية والفضاءات العمودية معلماً واضحاً مهماً من معالم (رباعية الخسوف) وهذا يعود إلى طبيعة الثقافة التي يحملها الكاتب (إبراهيم الكوني) كاشفاً في الوقت نفسه عن جذور ومعالم الحضارة التي يتمتع بها سكان الصحراء الكبرى وهي اكبر المناطق الصحراوية الحالية على الأرض، فإن الاكتشافات تدل على غناء هذه المنطقة وخصوبة عوالمها ، جبالها غنية بالنقوش التي تدل على أن الطوارق سكنوا الصحراء والجبال كاشفة لنا الرواية علاقة سكان الطوارق مع الحضارات الأخرى كالحضارة المصرية القديمة ، ومع القارة الأفريقية ، فلمهم امتداد طويل مع تلك القارة من شمال مالي إلى جبال أطلس ، وهذا مايسمي التداخل الحضاري بين أهل الجنوب الإفريقي وثقافتهم الزنجية، كما اختلطوا مع موجات فينيقية قادمة من البحر، وتعتبر الثقافة الرومانية من أهم الأشكال الوافدة لهم ، وتدخل أخيراً الثقافة الإسلامية وقيام المماليك الإسلامية في قلب الصحراء وتكون قبلة للتجار ، فالرباعية كشفت لنا بأن الطوارق ينتشرون على طول امتداد الصحراء ، يجاهدون في إعادة رسم المكان وإعادة إنتاج الزمن ، فالمستقرى لحضارة الصحراء يتبين له أن هذه المجتمعات بلا زمن تحاول أنتاجه وصوغه من جديد ((فالمجتمعات

((تكررت الزيارات انه يفعل ذلك كسباً للحكمة))(٤) فقد تحول فضاء المغارة فضاءً معرفياً ينهل منه كل زائر ، حتى تحول ذلك الفضاء في رحم الامتداد العمودي (الجبل) إلى مقام رفيع تأوي إليه النفوس الجائرة باحثة عن الحقيقة ((البحث عن الحقيقة في العالم الخارجي))(٥) فنجد الحكمة ملازمة العراف (مهدو) كموروث من الثقافات ، وان تبوأ مفهوم الحكمة في فضاء العلو له دلالات تتعلق بالقيم والأخلاق والمثل العليا للحياة فقد سعى الكوني في رباعيته إلى تفاصيل نشر المفاهيم والمعتقدات الفكرية لسكان الصحراء (الطوارق) الذين تركوا للثقافة تراثاً ضخماً من المعتقدات والعادات والتي تعبر عن مسيرة تاريخية طويلة ترصد منجزات الطوارق في ميادين مختلفة من الانجازات الفاعلة والمؤثرة والتي ظلت راسخة في عقول البشرية متأثرة بمزيج من الثقافات والحضارات الأخرى، وللثقافة الإسلامية دور عظيم في تشييد بعض العادات التي قد تؤثر على سلوك وعادات أهل الصحراء ، وكانت الطريقة (القادرية) تشكل معلماً يدل على التجديد في دماء الثقافة (الطوارق) حيث كانت سائدة لدى السكان الذين ينتمون إلى أفق الصحراء المحيطة بفضاء الجبال ((وكان أقصى ما يستطيع أن تصل إليه قدماء في أعتاب السلسلة الجبلية ، بعدها يبدأ الصراع ثم الحمى وأحياناً الغيبوبة أشار عليه الطريقة القادرية)) (٦) يبدو لنا أن ثقافة سكان الجبال لم تكن منعزلة عن باقي الثقافات الأخرى ، بل كانت منصهرة ومنفتحة على عادات الشعوب المجاورة من خلال التجارة وممارسة المهن الأخرى ، كمهنة الزراعة في أعالي الجبال ((كي يزرعوا هذه الجبال التي تعتبر أخصب ارض في الدنيا كلها)) (٧) كذلك ظل فضاء العمودي شاهداً على حركة الشخصيات عندما حصلت من فضاء الجبل ملاذاً آمناً من قسوة وويلات الحرب وأسلحة الغزاة ، حيث نرى فضاء العمودي مرة يشكل سداً منيعاً يلوذ به المقاتلون ومرة نراه يناصر سكانه بوقوفه شامخاً يصد نيران الأعداء الذين يتنمرون من تعاضد فضاءات الجبال مع المقاتلين ((الخطبة تبدو هكذا : هذه الجبال المنيعه بغات ، سوف يجتاحونها من هذا الطريق سيخترقون هذه المرتفعات من الجنوب ، وسوف يكون أمامهم طريق واحد لعبورها هو طريقا العوينات ... ونحن سوف نسد هذا الطريق الضيق بالقناصة من الجبلين ... لن تستطيع ذبابة أن تمر في هذا الطريق ، إذا اعترضها قناص واحد في الجبل . وسوف نبدأ الهجوم ليلاً ... من السلسلة الجبلية الشمالية والشرقية ولم يكن بوسعهم الانسحاب إلى الجنوب)) (٨).

ويأتي فضاء العمودي (للأشجار) وما يشكله من دلالات واسعة في بنية (رباعية الخسوف) حيث وظفها الكوني في مسارات الخطاب السردية ، جاعلاً من فضاء الارتفاع صورة من صور الوفاء ورمزية العلاقة بين الإنسان والشجر ، فالأخير



قمم الجبال بعد أن رفضوا جو المدينة الفاسد ، يرفضون استنشاق هوائها الملوث بعيون السلطة والتكبر ، فيلجأون إلى رحم الكهوف فيزدادون معرفة وتصفّل نفوسهم التي تكون مرآة عاكسة لنا أنتاجهم ، فالكهف يمثل رحم الجبل الولود ، حيث يتلقى معظم الأنبياء والرسل ثقافتهم من الوحي لتبيض عقولهم بالحكمة ولتفيض على الأرض نورا ساطعاً ومعرفة وحكمة ، فمن خلال العزلة يتشبع العقل البشري بمفاهيم الوحي ليهبط على الأرض محملاً بالشرائع والقيم الفضيلة ، فقد تلقى نبي الله موسى (ع) حكمته من أعالي الجبال (طور السنين) وبشر الناس بقيم الحياة وقيم النور من أعالي جبال الجليل ، ومن رحم الجبل عاد الرسول محمد (ص) محملاً بالرسالة والحكمة والشرعية من جبل ثور ليملي الجزيرة نورا وعدلاً بعدما امتلأت ظلاماً وجوراً وجهلاً ، ولبيلغ بنوره وحكمته أقالصي المعمورة ، وفي الجبل لبث أهل الكهف سنين طويلة ، بين الموت والحياة ، بين اليأس والأمل ، بين الظلمة والنور ، لينطلقوا بكلمة واحدة هي كلمة الحكمة التي ترفض أن يتحول الإنسان إلى وثن ، ومن رحم جبال رباعية الخسوف الذي أراد منها (الكوني) أن يحمل معاني الثورة ، ثورة التغيير ، فيختفي الكوني خلف شخصه ليرسم قيم الحياة ويصور فضاء الصحراء يعود بنا مئة عام من تاريخ الطوارق ، وينطلق من رحم الجبل ليسرد أحداث (رباعية الخسوف) فقد جعل من شخصية (مهدو) الذي سكن الكهوف مئة عام ((منذ متى يقيم مهدو في تلك المغارة ، منذ متى هو يتخذ من ذلك الكهف المحضور في قمة (الجبل)) وهو محفور في ذهن أهالي الصحراء منذ مئة عام ((أكد طالما لم يتجاوز مئة عام في عمره)) حيث سجل فضاء المغارة تاريخاً حافلاً بالأحداث متوقفاً عند حياة الحكيم (مهدو) حيث زاره معظم سكان الصحراء متزودين بالمعرفة والحكمة



أن سبب هذا التناقض في رؤى (الكوني) يعود الى طبيعة ثقافة الطوارق التي هي خليط من ثقافات متنوعة ، فضلاً عن ذلك أن الكوني لم يتخلص من منظومة ثقافة الصحراء على الرغم من سكنه في أعالي جبال أوروبا . أما الفضاء الأفقي ، هو عبارة عن امتدادات متصلة بوعي الكاتب ، ولعل ذلك ما يعكس شدة الميل إلى فضاء الحرية

، فطبيعة الصحراوي هو الإفلات من القيود مجسدا امتدادات أفق الصحراء، فكل شيء في امتدادات الصحراء مفتوحة، حتى الخيمة التي يأوي إليها ابن الصحراء تكون مفتوحة على ذات المبدع ، وهذا ما يدفعه إلى التمرّد ورفض كل أنواع القيود وعدم الركون إلى فضاء الانغلاق فضاء الأكواخ معتقداً أن الاستقرار في فضاء مغلق يفقده توازنه ، ويجعله يحسّ بالغربة والضيق ، ففضاء الامتداد في رباعيه الخسوف يثير أسئلة تتعلق بعادات السكان الصحراء المتمثلة بالسر والشفوة نابعة من روح الصحراء ورائحتها التي تبعث في نفوس الناس القيم والعادات والأعراف ، فسر امتدادات الأفضية هو الصمت ، والصمت عند (الكوني) تجسيد لعالم الأسرار ، وان اكتشاف تلك المكونات المحفورة في ثقافة الطوارق هو انتهاك وتجاوز على حرية الصحراء وامتداد بدون قيود وحواجز ، ويمكن لنا الخوص في جوف رباعيه الخسوف لنكتشف جواهر الامتدادات داخل بنيتها، من خلال سمات ودلالة افضية القرب والبعد ، وان التمييز بينهما يعود إلى فضاءات الامتداد من حيث المسافة الفاصلة بين السارد للحدث في الرباعية وذهنية المتلقي في تقدير فضاء المسافة التي تحدد قرب الحدث أو بعده ، وأن التحديد بين المسارين يعتمد على الحركة والامتداد والتنقل ، وأن مركز فضاء الامتداد هو قلب الصحراء وطبيعة المسالك داخل رحم الصحراء ، وأن شخوص الرواية هم الذين يحددون صفة القرب ، من خلال طبيعة الحوارات وسرد الأحداث التي ترسم لنا منظر القرب من ذهنية الإبطال فالرباعية تذكر حدثاً هو في الأصل بعيد جداً ، لكنه في منظور البطل (غوما) ، قريب جداً ، لأن هذا الحدث ترك أثراً بالغاً في نفسه على الرغم من امتدادات فضاء حدث بعيد ، لكن أثر فضاء المسافة قريب جداً ، هو حدث موت (أخواد) بطل من أبطال حروب تحرير

يوفر الحماية والاختباء ، وملأذاً وفيّاً للإنسان ((سيطروا على الموقف وانتشروا يحتمون خلف الأشجار والسرور والأثل وجذوع النخيل والروابي الرملية)) (٩) فالعلاقة مستمرة بين الإنسان والنبات ، فهذه النخلة رمز الرحمة التي توطدت معها علاقته ، علاقة التحول من الترحال في جوف الصحراء إلى رمز الاستقرار وتأسيس حضارة مبنية أساساً على التحول والتجدد ضمن فضاء الصحراء إلى فضاء العلو فضاء النخلة ((جلس تحت النخلة الهيفاء ثم رفع رأسه إلى قمة النخلة الرحمة توطدت علاقته بها بعد نزول الواحة مباشرة)) (١٠) بعد الاستقرار في الواحة (١١) فهذا الرمز الجديد شكل منعطفاً في حياة البطل (غوما) فأصبحت النخلة هاجسه مكان حواره مكان افقه الذي يبدأ يضيق بضيق الكوخ الجديد ، حيث نراه يحزن حزناً عظيماً عندما تعرضت هذه النخلة إلى عدوان من احد المنبوذين في الواحة ، فإنتفض سريعاً وعاقب ذلك الرجل الأثيم إلى قطع رأس الشموخ رأس النخلة ((والقى نظرتة على جسد النخلة المسجي)) (١٢) فإن هذا التجاوز على حقوق الحياة في نظر (غوما) ينذر بفعل مشؤوم ، مما رفع الشيخ غوما أن يستعمل مفهوم القوة السائدة في جوف الصحراء مفهوم السوط الذي حمل دلالات وتكرر ذكره في بنية الرباعية وقد شبهه بلسان الشيطان ((يشبه لسانية الشيطان رسماً وخطوطاً متعرجة)) (١٣).

فضاء العمودي شكل نقطة تحول في مسار بنية رباعية الخسوف عندما تحول إلى نقطة خلاص وتطهير لان الركون إلى العزلة في رحم الجبل تنفتح منظومة التطهير ، والتخلص من منظومة الحياة المادية المبنية على الطمع وحب الملذات الزائفة كزيف الذهب الذي طلب شيخ غوما ترك كل شيء في قعر الوادي والتوجه نحو فضاء العلو فضاء الجبل فضاء الصفاء والنقاء ، حيث يقول ((الصحراء علمتنا أن نترك اعز ما نملك في قعر الوادي كي يجرفه السيل ونلجأ إلى المرتفعات لإنقاذ النفس والخضوع للامتحان)) والحكمة من ذلك ((لان الأشباح تحب أن تستقر في الأودية والسهول وتليس أودية مغرية لتخدع بني ادم وتستولي على روحه الساعية لامتلاك الأشياء)) (١٤) فهذه المرة نرى الراوي يناقش بشكل واضح نمطية الاستقرار لان في المدن تكمن الشياطين الذين يستغلون الإنسان ووصفهم بالعقارب السوداء ((ها هي الشياطين تطلع علينا هذه المرة في شكل عقارب سوداء)) (١٥) حيث يجعل (الراوي) من فضاء السيل مرادفاً للفضاءات المنخفضة ، فقد حمل فضاء الوادي أكثر من دلالة فمرة ينتصر له ويجعله مخلصاً ومطهراً عذاب الإنسان من خلال مساعدته في جرف كل شيء من الإنسان ويأخذ منه ما ملكه وما اكتنزه طيلة حياته ، ومرة أخرى يصوره مزيفاً ويكون مأوى للأشباح التي تخدع الإنسان وتمتص قيمه وتحوله إلى إنسان بعيد عن قيمه.

يحمل دلالات الحياة والاستقرار والذي يوفر لأفراد القبيلة فضاءً جديداً يحمل في طياته الألفة والمحبة والتطور والتبشير بحياة أكثر استقراراً أو أمناً . ففضاءات الامتداد القريبة والبعيدة ما هي إلا إشارات لتوضيح البعد النفسي أو المسافة النفسية (٢٠) والتي أشار إليها (جن فسجير)

((لازماً أن تراعي المسافات ومقاييس الأشياء بالنسبة لبعضهما بعض ، فإن ذلك الحال ليس حال الرواية ، حيث نشاهد تمددات وتقلصات عجيبة ، وحيث لا يقبل التقسيم المسافة النفسية بين الفعل والراوي)) (٢١)

ثانياً : ثنائيات الفضاء (المفتوح x المغلق)

تعدُّ ثنائية الانفتاح / الانغلاق من بين التقاطعات الرئيسية والتي تسمح لنا بالسياحة واستظهار مواطن الجمال في بنية رباعية الخسوف ، ولعل دراسة الناقد (غاستون باشلار) كانت تبشر وتنبه إلى أهمية مفهوم وبنية الفضاءات المفتوحة / المغلقة ، وكان يعتقد أن دلالة الفضاء المفتوح لا توفر ألمان والدفئ والإحساس بالانتماء إلى رمزية المكان ، بينما يجعل من دلالة الفضاء المغلق المتمثل بالبيت هو أكثر الأفضية ألفة وشعور الإنسان بدفع الحياة داخل أروقة البيت ، لأنه يحمل سمات الاستقرار فضلاً عن ذلك يسمح بتشكيل معظم الأفكار و ((الذكريات وأحلام الإنسانية))

(٢٢) فالبيت ينتج الاستقرار والاستمرار في خلق مكونات الحياة ، فبدون البيت يصبح الإنسان قلقاً ، لأن لديه إحساس بان البيت يحفظه من عواصف السماء وأحوال الأرض

(٢٣)، لأن الفضاء المفتوح قد يتسم بالاتساع في امتداداته . فإن علاقة الانفتاح هي علاقة مرتبطة بالحيز الجغرافي ، وان المتعارف عليه أن كل مايكون الفضاء المغلق تزداد نظرة التفاؤل كون تلك الفضاءات تحمل دلالات الوفاء والصدق والإحساس بالأمل ، في حين يتعرض الإنسان في عوالم الانفتاح إلى الحزن وشعوره بالغربة بسبب اتساع أفق العالم الخارجي .

لكننا نتساءل هل أن بناء سير الأحداث في رباعيه الخسوف التزمت في تحديد شعور الإنسان بالسعادة مرتبط بأفضية الانفتاح / الانغلاق ، الحقيقة عند السياحة في أروقة الرباعية تجدها تحدد شعور الإنسان بالسعادة ، هو مرتبط بوعي الشخصية وإحساسها بالذكريات ، سواء كانت تلك الذكريات تعيد الإنسان إلى فضاء أليفاً وإلى فضاء معادي ، فقد نجد مرة الإنسان قد ينضغط في فضاءات الانفتاح ، فيعود إلى أفضية الأمكنة المنغلقة التي توفر له الأمان ، وقد تكون تلك الأفضية المنغلقة عاملاً ضاعطاً على أفكار وأحلام الشخصية، مما



ابراهيم كوني

الصحراء ، وبعد نهاية المعارك الدامية بين قبائل الصحراء والأعداء، متوجاً بالنصر قرر العودة إلى موطنه ، وفي منتصف الطريق هبت عليه رياح مجنونة في الانتقام ((ألقت به بعيداً في عمق الجنوب)) (١٦) فقد صارح تلك العواصف المجنونة كما يصارع الأعداء ويحاول أن ينتزع النصر من صوتها المدوي ، لكن قوة الصحراء وتطافرها مع الرياح زادت من قوة الانتقام ، وانتزعت من البطل راية الحياة التي كان يحملها في روحه (أن الصحراء اختطفته منه أخواند إلى الأبد فهل هذه حقيقة أم حلم)) (١٧) فشكّل موت بطل التحرير حدثاً مدوياً هز كل من سمعه ، حتى البطل (غوما) قرر العزلة والصيام اياماً طويلة ((اضطر أن يصوم ثلاثة أيام لم يجلب له طعاماً ولا شرباً)) (١٨) فقد أصبح فضاء

الموقع الجغرافي البعيد يتعانق مع الفضاء القريب المتجذر في روح البطل (غوما) والذي حمل ذلك الفضاء مغزاً رمزياً هو تقديس مكانة الأبطال على الرغم من امتدادات البعد ، بعد فضاء المكان وحيثيات الزمن ، لان الأبطال لهم مكانة قريبة من نفوس وعقول الأجيال القادمة . والذي أراد الروائي تخليد تاريخ الأبطال . ومن الممكن أن يشكل فضاء القرب فضاءً معادياً وعديم الإحساس ، بل مكاناً ضاعطاً يحمل الإنسان إلى التفكير في ترك ذلك الفضاء والبحث عن امتدادات أكثر ألفة ، فإن قرار البطل ((غوما)) بترك فضائه فضاء الحب ومنبع الثقافة والتوجه إلى السكن بالواحات التي تمثل له السكن الجيد ، بسبب حلول موسم الجفاف جفاف بئر (اطلانتس) بسبب حدوث ظاهرة الخسوف ، فإن ترك فضاء الصحراء نتيجة فقدان الماء سراً لحياة ، ولهذا السبب انتقلت قبيلة ((غوما)) إلى الواحات ، ((جاء يوم الرحيل فدبت الحركة في المعسكر منذ الفجر: تعالت أصوات الرجال واختلطت بهرج الأطفال والنساء وصياح المعيز وثغاء الجديان ورغي الجمال)) (١٩) حيث نرى ان رمزية فضاء القرب مرتبط ارتباطاً وثيقاً بنمطية الشخصية الروائية أي ان - الفضاء وظف وجوده بوجود الشخصية ، حيث ارتبط جفاف بئر اطلانتس بمفهوم التحول إلى فضاء آخر أكثر ألفة تتوافر فيه أسباب الحياة (الماء)، فقد حمل قرار البطل (غوما) أكثر من دلالة . حيث تحول فضاء القرب الذي يتواجد به الآن البطل مكاناً بعيداً في النفس لأنه أصبح غير صالح وغير قادر على مد الحياة بالاستقرار ، بل أصبح فضاءً معتماً ، وتحول المكان البعيد في ذهن البطل (غوما) وهي واحات السكن الجديد إلى فضاء قريب على الرغم من المسافة الشاسعة من هذا المكان (بئر تلاتنس) والمكان الجديد (الواحة) لأن ذلك الفضاء البعيد والذي سوف يتحول إلى فضاء قريب

أراد الراوي أن يحقق ثنائية التجاوز بين فضاء الصحراء ، فضاء المنبع الأول لثقافة الإنسان ، وفضاء الواحة ، فضاء متجدد ، وأن هذا التجاوز يعكس لنا مبدأ ثنائية الاحتواء والنفي في أن واحد ، حيث من الممكن أن فضاء الصحراء ان يحتوي فضاء الواحة عن طريق احتفاظ الإنسان بقيم الأصالة الأولى لثقافته ، بالمقابل فضاء الواحة ينفي ويوقف عائقاً أمام تسلسل فضاء الصحراء الجغرافي ، لأن هذا التسلسل قد ينم بالخطورة والقسوة على الحياة (٢٨) ، فقد أصبح فضاء الواحة فضاءً مفتوحاً على أفق الحياة الجديدة والتي تدخل بالنعيم والاستقرار ، لأن الواحة تحولت بفضل موقعها مركزاً تجارياً واقتصادياً تأتي إليها القوافل حاملة معالم حياة جديدة ، حيث أصبحت

يدفعها إلى الهروب إلى عالم أكثر انفتاحاً وتوسعاً يلبي حاجات ورغبات الإنسان . وهذا ما شعر به معظم شخصيات الرواية ، التي ترى من أفق الانفتاح أفقا لصحراء يساهم في تغذيه أحلام و أحساس الشخصية بالحرية الكاملة التي تقدم رؤية حقيقية وتعكس لنا طبيعة التحولات الشاملة التي أصابت ثقافة الطوارق ، فقد تحول من إنسان كان يستخدم أفق الصحراء غطاءً له إلى حياة أكثر استقراراً .

حياة يعتقد إنها تلاؤمه وان يواكب التغييرات الجارية من حوله ، وهذه طبيعة الحياة ، وأي خلاف لتلك المنظومة ، يمكن أن نعهده مخالفاً للواقع ، وهذا ما حصل فعلاً لبطل الرواية (غوما) عندما نفاجأ في بنية الرواية بالحضور المكثف والقريب لفضاء الواحة ، حيث نجده فضاءً مختلفاً لا يمثل طموحات الشخصيات ولا يشبه ثقافة الكاتب الذي يناضل من أجل التغيير نحو الأفضل ، حيث تتعرض علاقة الانسجام والتواجد بين الإنسان ومكونات الفضاء داخل بنية الرباعية إلى التفكك وحتى الانهيار التام ، عندما أعتقد البطل (غوما) بان الواحة ستكون له افقاً تشيد احلاماً واستقراراً بعد ((جفاف البئر والجوء إلى الواحة عندما اضطرته الصحراء القاسية إلى الهجرة ودفعت به مرغماً . إلى هذا المنفى الوحشي)) (٢٤) فإن سبب هذا حسب منظومة البطل إلى اكتشاف دلالة (الواحة) دلالة الاستقرار ، فقد تحول الفضاء تحولاً جذرياً وقاسياً ، مما ولد عند الإنسان الصحراوي غربة مطلقة . وهذه الغربة ناتجة من اختفاء ملامح الفضاء الأول ، فضاء الأم (الصحراء) ، حيث شعر الإنسان بالاعترا ب حين عمل على تشييد مدينة الأكواخ ((الأكواخ الجديدة كست السهل الذي يتوسط الواحة)) (٢٥) فإن نتيجة تشييد الأكواخ التي ترمز إلى مفهوم الاستقرار جاء بعد فقدانه من العودة إلى الطبيعة الأولى ، وأيقن أن حياة الواحة ستطول ولن تنتهي في الوقت القريب ، وأن أفق الواحة المفتوح حسب رأي (المبدع) سيكون هو البديل في كل شيء ، حتى الخيمة التي كانت رمز التوحد والحرية في رحم الصحراء ، أصبحت عديمة الجدوى ((الخيمة ليست عملية في واحة الرياح تطيح بها كل مرة ، لقد تعبت من مقاومة الرياح)) و أي رياح هي رياح التغيير الذي بشره (الكوني) كل سكان الصحراء طالما هذا التغيير يهدف إلى الاستقرار الذي ((سيطول فلا مفر منه من استبدال الخيمة ... لا يبدو العودة إلى الصحراء في الزمن القريب)) (٢٦) حين أصبحت العودة إلى أفق الصحراء مرتبطة فقط في وعي الشخصية عن طريق الذكريات ، لأن فضاء الواحة الجديد أصبح فضاءً واقعياً متجدداً في منظومة وعقلية الصحراوي مجتئاً تاريخ الوجودية الصحراوية من عقله ومنظوره الثقافي لأن ((المكان يوجد عندما نكون شهوداً عليه ، إذا ابتعد أو أدار ظهره ، اختفى المكان ، والذاكرة هي تحافظ على المكان ، واختفاء الذاكرة يعني اختفاء الهوية وبالتالي الانتماء)) (٢٧)



الواحة مقراً لتوقف ((القوافل المتجهة إلى الجنوب)) (٢٩) وأن مرور القوافل يشعر الناس بالأمان والاستقرار ، لكن هذا الشعور المنفتح على بناء الحياة جديدة لم يستمر ولم يرتق إلى حرية كاملة ، حيث يضيف عليها الراوي حدة الصراع وهي السمة الغالبة في بنية الرواية ، إذ أراد من ذلك الفضاء المفتوح على التعبير وتشبيد منظومة حياتية جديدة، أن يكون فضاءً فاقداً لنبض الحياة ، حيث نجده يغيب الأمل المنشود ويزيد من أزمة الصراع النفسي ، فقد حرك غضب الطبيعة والتي انسجمت مع توجهات الكوني حيث تحولت إلى قوة تدميرية تزيد من معاناة الفرد اليومية ، ومن ثم التهجير الذي يولد

نتيجة الاكتشافات الهائلة لمخزون النفط والكنوز الثمينة في قلب الصحراء ، والتي ساعدت هذه التحولات الى نشوء مدن كبيرة وعملقة تتمتع بمقومات الحياة الجديدة ، وحسب نظرة الكوني ان هذا التطور الهائل والسريع قد يفقد ملامح الاصاله التي يتمتع بها شعب الطوارق ، لان هذا التطور السريع قد يخلق معاناة كثيرة منها خلق طبقات سلطوية تتحكم في معالم الإنسان ، وبدأت السجون تنتشر في أفق الصحراء ، لتكون معلماً من معالم الثقافة الجديدة ، فتننتج فضاءات مغلقة في مخيلة وثقافة الإنسان.

الهوامش

- ١- ينظر : الروائي والارض : ٣٣ - ٣٤ .
- ٢) ينظر ، الرواية والواقع : ١٢ .
- ٣) بنى المقدس عن العرب : ٣٩ .
- ٤) الواحة : ٧٨ .
- ٥) م ، ن : ٧٨ .
- ٦) م . ن : ٨٧ .
- ٧) م . ن : ١١١ .
- ٨) البئر : ٤٤ .
- ٩) اخبار الطوفان الثاني : ٨٢ .
- ١٠) الواحة : ١٨٩ .
- ١١) م . ن : ١٨٩ .
- ١٢) الواحة : ١٨٩ .
- ١٣) الواحة : ١٩٨ .
- ١٤) الرواية : ٢٥٤ .
- ١٥) نفس المصدر : ٢٥٤ .
- ١٦) البئر : ١٦٧ .
- ١٧) البئر : ١٦٧ .
- ١٨) م . ن : ١٦٧ .
- ١٩) م . ن : ٢١٥ .
- ٢٠) الفضاء وبنيته : ١٨٧ .
- ٢١) م . ن : ١٨٧ .
- ٢٢) ينظر ، جماليات المكان في الرواية العربية : ٣٨ .
- ٢٣) نفس المصدر : ٣٨ .
- ٢٤) الواحة : ١٣ .
- ٢٥) م . ن : ١٣ .
- ٢٦) الواحة : ١٢ .
- ٢٧) جماليات المكان في الرواية العربية : ٧ - ٩ .
- ٢٨) ينظر ، الصحراء في الرواية العربية ، صلاح صالح : ٨٩ .
- ٢٩) الواحة : ١٢ .
- ٣٠) الواحة : ١٣٧ .
- ٣١) م . ن : ١٤٠ .
- ٣٢) م . ن : ١٤٢ .

الحزن في نفوسهم ، ويدفعهم إلى الانكسار الحاد داخل الإنسان ، حيث يعد (شكلك) حزن سكان الصحراء ناتجا من غضب الطبيعة ((لأنحسن الظن بالطبيعة كثيرا)) (٣٠) فتحول الواحة إلى فضاء مغلق لأن الخطر القادم خطر العواصف والرياح التي تتمكن من قلع جذور الإنسان من منظومة الاستقرار منظومة السكن والتحول إلى مفهوم الاستقرار داخل الواحة ، قبل قلع جذور الأشجار والمساكن التي كان بناؤها أو هن من بيت العنكبوت ((ضيق العتمة الخناق على الواحة الجاثمة ، فامتألت القلوب بالرهبة فساد التوجس والترقب والسكون)) (٣١) فغضب الطبيعة لم تكف بقلع البيوت ، بل أرسلت أنواع الحشرات ومنها العقارب السوداء التي هاجمت السكان بوحشية التي تقتل عددا كبيرا منهم ((أعدت القوة الخفية خطتها للقضاء على الشيخ فدفعته إلى فراشه جيوش من العقارب السوداء)) (٣٢) فقد جعل الكوني من فضاء الواحة فضاء استثنائيا وله أهمية قصوى ، رابطا تلك التطورات ببداية عصر التغيير الذي حدث في بنية الصحراء الكبرى ، عصر تشكيل الطبقة البرجوازية، والتي رمز لها بدلالة ((العقارب السوداء)) الذي تهاجم وتمتص دماء الناس ، نتيجة التحولات الجارية في الصحراء ، من خلال اكتشاف النفط وبعض الآثار والكنوز النفيسة والتي حولت سكان الصحراء إلى مغربين في عمليه تهريبها خارج الوطن ، فضلا عن ذلك نرى (الكوني) يؤكد على حالة تفتت الحياة الصحراوية التي كانت متجذرة في عقول سكان الصحراء مع علمهم الأكيد إن التوجه السياسي الجديد قد لا يحمل حياة او مستقبلا أفضل ، أو واضحا ، مما جعل الواحة كئيبة وحزينة ، مما دفع البطل (غوما) من اتخاذ قراره والتخلص من جدلية الصراع الحاد بين فضاء الواحة فضاء الاستقرار وبين ذكريات وحنين مستمر الى افق الصحراء ، حيث طلب من ابناء القبيلة ترك كل شيء في الواحة حتى الأشياء الثمينة مثل (الذهب ، والكنوز ، والحلي) والهجرة الى أماكن يراها البطل (غوما) تحقق السعادة المفقودة داخل الواحة، عاش أزمة صراع مع ((القوة الخفية... فأصدر أمراً بحرق الأكواخ والرحيل)) حرق مفهوم الاستقرار والتوجه الى فضاء مفتوح يوفر السعادة والحرية.

لجأ (الكوني) إلى التعبير عن هذا التغيير الضيق الذي أصاب سكان الصحراء الكبرى ، بالنظر له نظرة فلسفية وفكرية ساعدت البطل (غوما) من استيعاب التطورات التي حدثت في حركه التغيير والتجديد في بداية عصر النهضة والتي شعر معظم أبطال الرواية بالغربة داخل المدن ، وتكبيرهم الدائم بالعودة إلى منظومتهم الفكرية منظومة الحرية المستمدة من أفق الصحراء ، أن دلالة الأفضية المفتوحة كانت دلالات رمزية ركزت بالأساس على رصد معظم التحولات التي جرت في الصحراء الكبرى ، وان هذه التغيرات او التحولات جاءت

شعرية الجنوسة .. مقاربة لنص - قصيدة العراق - للشاعرة العراقية بشرى البستاني

د. وفاء عبد اللطيف زين العابدين
العراق

(مزيدا من الجسد ، مزيدا من الكتابة من حق الرجل إثبات ذاته بمهنة ، ولكن ماذا عن المرأة)

هيلين سيكسوس

تصف الناقدة والمنظرة النسوية الفرنسية هيلين سيكسوس العملية الإبداعية لدى الكاتبة قائلة : “ (١) ان المرأة تمنح نفسها قدسية عندما تنجب ذلك التدفق الامنيوسي (amniotic) – الرحمي من الكلمات والتي تعيد وتكرر ايقاع وتقلصات فعل المخاض “ (٢). أي [فعل الإبداع] وبذلك يكون تقمص الجنسانية (Sexuality) بالنصانية (Textuality) حيث يصبح النص الأنثوي مفعما بالطاقة الخصبة والرؤى الأنثوية الحاسمة . على هذا الاساس الجسدي بنت الناقدة النسويات رواهن للعملية الإبداعية (Creativity) لدى الكاتبة تميزا لها عن تقاليد الإلهام عند الرجال . وهنا تبرز مفهومة مصطلح الجنوسة أو (الجندر Gender) الذي يحاول الابتعاد عن مفهوم “ الشاعر الرومانسي الذكر “ بابتعادها عن الفلسفة الكونية المتعالية (Universal Transcendental) نحو ما هو خاص وخصوصي ، وفي السياق نفسه فإن اعتماد النقد الدارج على مسميات ميزها النقد الذكوري في الكتابة الأنثوية (الأنوثة، الطبيعة ، وموضوعات الحياة المنزلية) هذه الموضوعات التي أزاحتها تماما من خانة “ العبقرية “ وبالتالي وسّعت الهوية بين “ الشاعرة ” والانغمار الحقيقي في نهر الحياة وبين الشاعرة وعبقرية الأبداع “ حتى أصبحت متوازيين لا يلتقيان. وتتبع الناقدة النسوية كرسيتي باترسبي مفهوم العبقرية من الرومان حتى الوقت الحاضر وتكشف آليات ذلك الربط بين العبقرية والذكورة وتؤكد ان ربط المرأة بالطبيعة والعاطفة ساهم في وضعها ضمن المفهوم اللاكاني / الفرويدي (Lacanian / Freudian) لعقدة النقص (٣) .



ما يشتهون على أنبائهم ، فيشعر الكاتب نفسه سجيناً مستعبداً داخل قفص ذلك التأثير من الملمح الآخر ، ولكي يخلق أسلوبه الخاص عليه الخروج منه وقتله ومحوه تماماً ؛ ولأن هذه النظرية تتجاهل النساء تماماً ولا تورد لهن ذكراً ، فقد ابتكرت كلبرت وكوبار نظرية قلق الإبداع أو قلق التأليف (Anxiety of Authorship) وهو إحساس ينتاب النساء عند الكتابة وذلك بالبحث عن نساء كاتبات ملهمات ولكنهن لا يلجأن إلى قتلهن (مجازياً) من أجل الابتعاد عن التقليد أو المحاكاة وإنما إلى الابتعاد عنهن والسمو فوق ذلك الإعجاب والتعلق من أجل خلق جديد وإبداع مستقل ؛ وتورد الكاتبات تبريرات ذلك بالقول : إن الإحساس بالوحدة لدى الكاتبة أو الفنانة ، والأحاسيس الأخرى مثل الغربة تجاه الشخصيات الأبوية المبدعة من الرجال في الإرث الثقافي والأدبي مع إحساسها بالحاجة إلى البحث عن الأسلاف من النساء والشعور بالحاجة إلى جمهور من النساء والخوف من العداء المتوقع من النقد الذكوري ، وارتعابها من السلطة الأبوية للأدب ، وقلقها من أحداث البذاءة في الذوق العام الرجولي التوجه التي غالباً ما تلتصق بالإبداع الأنثوي ، كل ذلك الإحساس " بالنقص " غذى كفاح المرأة لتعريف ذاتها الفنية وإقرار اختلاف جهودها نحو خلق ذات مختلفة عن نظرائها من الرجال (٧) . وهكذا حاول النقد التحليلي النسوي مواجهة الفرويدية / اللاكائية التي نظرت إلى إبداع المرأة على أنه نقص نفسي تعويضي يثبت دونية المرأة وإن خيال المرأة لا يتعدى كونه شبقية تعويضية

أما النقد البايولوجي (Biocriticism) وهو التعبير الأكثر تطرفاً عن الاختلافات من حيث الجنوسة من منطلق أن التشريح الجسدي هو تشريح نصاني (Textual Anatomy) وهو يفند ما تناقلته الأجيال من أن المرأة هي المضاد الأدنى أو السلبي للرجل ، وبذلك فإن كتاباتها إن لم تكن مقلدة أو مرددة لما قاله الرجل ، فإنها المضاد الأدنى وكتاباتها المنتوج السلبي . ولقد اعتقد أطباء العصر الفكتوري أن الوظائف البايولوجية في جسد المرأة تستنزف ٢٠٪ من طاقتها الإبداعية ونشاطها العقلي . كما اعتقد علماء الإنسان الفكتوريين أن الفصوص الامامية لدماغ الرجل أثقل وزناً وأكثر تطوراً عن مثيلاتها لدى الأنثى ، وهكذا جرى الاعتقاد بأن النساء أقل ذكاءً وأضعف ذهنياً من الرجال (٤) . أما النقد النسوي التحليلي (Feminist Psychoanalysis) فهو يبحث في الاختلاف الناتج عن استقلالية نفسية الكاتبة وفي العلاقة بين الجنوسة والعملية الإبداعية ، كما يدمج ذلك النقد المعايير اللغوية والبايولوجية الكامنة في الجنوسة النابعة من اختلاف الجسد ، فالناقد ثيودور ريك يؤسس على نظرية فرويد في النقص ويقول : إن الكتابة تتعلق مجازياً بعملية " التبول " وهي وظيفة أسهل عند المرأة منها عند الرجل كونهن يمتلكن مثانات أكبر حجماً ، وعليه فإن الكاتبات نادراً ما يستخدمن " التقطع Blocks " في كتاباتهن (٥) ، ولا يخفى ما في مثل هذه الآراء من التمحل والجور على الموضوعية لاسيما ونحن نبحت عن العلاقة الغائبة والعجيبة بين الإبداع وهذه العملية البايولوجية ، إن العملية الإبداعية لا ترتبط ، منطقياً ، بهذه الصفة البايولوجية ، لذلك جرى التركيز على ما تردد عن عقدة النقص الفرويدية المزعومة عند المرأة ، وهي عقدة الإخصاء (Castration Complex) أو ما يسمى بالمرحلة الأوديبية – الفرويدية – Oedipal – Freudal Phase التي حاولت تفسير علاقة المرأة باللغة والخيال والعملية الإبداعية ؛ أما لاكان فقد وسع عقدة الإخصاء إلى مجاز أعم واشمل للإضرار بالمرأة لغة وأدباً وإبداعاً ، فقد ادّعى لاكان أن اكتساب اللغة ونظامها الرمزي عند الطفل يحدث في المرحلة الأوديبية حيث يقبل الطفل هويته الجنوسية (Gender Identity) من حيث كونه ذكراً أو أنثى ، وتلك المرحلة تتطلب قبول العضو الذكري كامتياز وغيابه كنقص ؛ وأمام ذلك الادعاء حاولت الناقداً مثل ساندرا كلبرت وسوزان كوبار إيجاد بديل عن نظرية قلق التأثير (Anxiety of Influence : A Theory of Poetry) لهارولد بلوم والتي تستنتج النساء من العملية الإبداعية في كتابتهما الضخم " المجنونة في العلية " (The Madwoman in the Attic) (٦) . وتقول نظرية قلق التأثير إن العملية الإبداعية تتضمن وجهاً من أوجه الصراع بين الأبناء (الكتاب الشباب) وأبائهم (الكتاب السابقين أو المعجبين بهم) ؛ حيث يُملَى الآباء



الشاعرة بشرى البستاني

، على سبيل المثال لا الحصر ، ان قصائدهن ما هي الا تعبير عن عالمهن الداخلي أو ذواتهن التي يجب ان تتحرى ليتم فضح المسكوت عنه وان القصيدة هي الأنثى بعينها ، فالقصيدة بالنسبة لهن تتلخص بانها الجسد الأنثوي المنتهك النازف يقطر دما تماما كما تنزف النفس الأنثوية حبرا ، وتقول دوولتل “ لدي حبرا وليس قلما ” وبالطريقة نفسها تقول الشاعرة أن سيكستون

ان قصائدها “ ترشح كما في الإجهاض “ ، اما الفنانة فريدة كاهلو والتي تقدم نفسها وكأنها مشدودة بحبال – وهي اوردتها وشرابينها – ولكنها ايضا فننا في الرسم ، ان إبداعها يسهم في دعم جروحها وتثخينها (١١) ، إذن فالإبداع عند المرأة المبدعة عملية خلق مجهدة ومؤلمة وجارحة . ففي قصيدة “ أغنية الصباح “ تصف الشاعرة سلفيا بلاث عملية كتابة القصيدة بالولادة وان الطفل الوليد هو القصيدة (١٢) . وعليه فالقصيدة عند الشاعرة هي الجرح وهي الدم وهي الألم . إذن فالجنسانية الأنثوية (Female Sexuality) تماثل وتطابق النسانية (Textuality) التي تنتجها المبدعات . ان المركزية النسوية (Gynocentrism) – وهو مصطلح أوجدته الناقدة النسوية إيلين شولتر لمواجهة مركزية اللوغو (Logocentrism) الذي أعطى الذكر مركزية الكون انما هو محاولة لخلق شعيرة نسوية (Feminist Poetics) مستقلة لبناء “ اطار انثوي لمقاربة أدب المرأة وإيجاد معايير قائمة على دراسة التجربة النسوية بعيدا عن الاعتماد على تقاليد ونظريات ونماذج ذكورية “، ان المركزية النسوية “ مرتبطة بالبحث النسوي في تاريخ النساء، علم الانسان

– النسوي ، علم النفس النسوي ، وعلم الاجتماع النسوي “ (١٣) . ان شعيرة الجنوسة الخاصة ||| بشاعرتنا بشرى البستاني ليست قائمة على السيرة الذاتية (Autobiography) أو الاعترافية (Confessionalism) ، ولا على التعليمية (Didacticism) بمضامينها الايديولوجية ، بالرغم من تناولها مختلف القضايا السياسية كثيمة لقصيدة “ قصيدة العراق “ ، انها تقدم ثنائيات العلاقة بين الشاعرة والإرث العربي ، الشاعرة وذات الشاعرة والانسان / والحياة والمستقبل ، الشاعرة والقارئ ، وبين القارئ والقصيدة ، كما انها تقدم نفسها ضمن بينتها الثقافية والتاريخية زمانا وفضاء وارثا . وتتميز شعيرة الجنوسة في “ قصيدة العراق “ بالنسق السردي المتناوب

(Compensatory Eroticism) عن ذلك النقص مقارنة بالأنانية الوائقة والطموحة والشبقية كذلك عند الكاتب / الرجل . اما الناقدة النسوية – النفسية التحليلية نانسي جودورو فقد فندت ادعاءات فرويد وذلك بالعودة إلى مرحلة نفسية أخرى تسمى بمرحلة ما قبل الادويبية (Pre-Oedipal Phase) لتفسير الاختلاف النفسي – الجنسي لدى الأنثى ، ففي هذه المرحلة تكون الأم هي “ الآخر “ الوحيد للطفل ذكرا كان ام أنثى ، عندها يميز الذكر نفسه على انه النظير السلبي كونه يختلف جنسيا عن أمه ، على عكس الأنثى التي تدرك هويتها ايجابيا بالتمائل مع هوية أمها من حيث الجنوسة (٨) . وبالعودة إلى الناقدة الفرنسية هيلين سيكسوس والتي انكرت لفظة “ نسوية (Feminist) “ ، باعتبارها تكرر الفرق بين ما هو ذكري أو أنثوي (Feminine / Masculine) فانها تحاول تعويضها مركزة على مصطلح الكتابة الأنثوية (Feminine Ecriture) وهي البحث في آثار الجسد الأنثوي والاختلاف الأنثوي في اللغة والنص ، كما انها تهاجم الثقافة الابوية القائمة على الرمزية اللاكانية ومركزية اللوغو لدريدا (Derrida's Logocentrism) ؛ ففي مقالاتها الشهيرة “ Sorties “ (١٩٧٥) والتي تعني من بين أشياء أخرى بالفرنسية : “ مفترق طرق ، أو الافلات ، أو النجاة ، أو بمعناها العسكري هجمة المحاصرين “ ، حيث تبدأ المقالة بالثنائيات التالية : أين هي : الفعل / اللافعل الشمس / القمر الثقافة / الحضارة الليل / النهار أم / أب رأس / قلب مفهومة / حساسة لوغوس (لغة) / احساس (عاطفة) شكل ، محدب ، خطوة ، تطور ، بذرة ، تقدم . مادة ، مقعر ، أرض ، ماذا يدعم الخطوة ، وعاء . رجل امرأة (٩) ان نظرية قائمة على نموذج ثقافة المرأة تتيح معرفة الطرق التي تستخدمها الكاتبة لخلق مفاهيم حول جسدها ووظائفها الجنسية / النسانية والحياتية ترتبط بشكل دقيق ببيتها الثقافية ، بمعنى ان النفس الأنثوية يمكن دراستها كنتاج أو تركيب متواشج من قوى ثقافية أو بيئية: مثل الابعاد الاجتماعية ، مدلولات اللغة واستخدامها ، تشكيل السلوك اللغوي ، والمثل الثقافية المحيطة بها . فالنظرية الثقافية تعترف بوجود اختلافات بين النساء ككاتبات من حيث : الطبقة ، العرق ، الجنسية والتاريخ وهذه محددات أدبية مهمة بأهمية الجنوسة . مع ذلك فإن ثقافة المرأة تشكل خبرة جمعية (Collective) ضمن الثقافة ككل تستوعب الكاتبات كافة في زمن ومكان واحد بأصرة تجعل مقاربة ثقافة المرأة على مفترق طرق عن نظريات عقد النقص والتعويض والتبعية وبعيدا عن المقاربة الماركسية للسلطة الثقافية (١٠) . بهذا المنظور يقدم البحث تحليلا نصيا لقصيدة “ قصيدة العراق “ للشاعرة بشرى البستاني . || ليس بعيدا عن الجنوسة والاحساس بها ، تؤكد معظم الشاعرات الانكليزيات مثل مي سوينسون وهيلدا دوولتل ومارج بيرسي وأن سيكستون

غيرها إثارة لخيال المتلقي الذكر بما تحمله من التاريخ سري وعلمي ، وعلى أية حال فهي إرهابيات ومكابدات الذات الشاعرة؛ وهذه المراوغة الشعرية بتحويل الذكرى المفرد إلى جمع أنثوي : الطيور ، الجبال ، تستمر في المقاطع الآتية : فتسيل الغيوم على مهلها ... فوق ورود الصباح والجبال حيارى الجبال التي شردتني الجبال التي هجرتني وأهجرها ، وأحن إليها ، فتبكي جروحي وانسى الذي كان ما بيننا من ملام ... وهنا تبرز هوية المتكلم الذكر وهو يصف وقع الاتحاد الجسدي بين الذكورة والأنوثة : الوطن والجبال الأنثى ، ليأتي رد الفعل في مجازات تتم عن الحب بكل معانيه الرفيعة الخالدة بصوت الأنثى : والجبال تلوب العراق ، العراق ، العراق متاحف نخل ، مرايا ، وعاج وأروقة من لجين ، وأزمنة من دم ، وأكف تدق رتاج العصور فتنهض إنسا وجان وتعدو الفيالق وتعدو البيارق تعدو الخيول وهذا الصوت الأنثوي الآن وهو يتغزل بالعراق يقدم بانوراما مجازية لتاريخ العراق وروعه الجمالية وثرائه الذي لا ينضب ، وتستمر الصور بالتراكم الواحدة فوق الأخرى بأنساق تصويرية متسلسلة رائعة ابتدأت في المقطع السابق من واقع حال العراق المادي والطافح بالكنوز الثرية ، إلى تاريخه الحضاري المتألق ، ثم إلى صور تجريدية تضيف المزيد من الثراء الفكري لهذا الوطن العظيم كما تراه الشاعرة وكما يعرفه جمهور القراء ، قائلة : والعراق الرؤى ، والأمان ، العراق الأمانى العراق حديقة روعي والعراق هنا عندما يتحول إلى حديقة يتخذ هوية أنثوية ليستمر مسلسل التأنيث في القصيدة ، وهنا تتخذ الحديقة صورة الأم الحانية / الأرض ، ذلك الكيان الجغرافي : العراق حديقة روعي تضم إليها غيوما ، وبرقا ، وأزمنة من لظى وجداول شهيد تشق التراب ان هذه الجملة الأسمية (” العراق حديقة روعي “) التي تحمل دلالة الثبوت والاستقرار والثوقية وكثيرا من الحميمية والحب لا تفصح عن خصب العراق فحسب بل هي تفصح عن خصب أنوثتها كذلك إذ يتحول الوطن في داخلها إلى حديقة والحديقة من الرياض : كل أرض استدارت واحقق بها حاجز ، والحديقة كل أرض ذات شجر مثمر ونخيل وقيل هي البستان وكل بستان كان عليه حائط فهو حديقة (١٥) ، والحائط من الحرز والمنعة ويحقق الأمان والحماية ، وفي الحديقة معنى الاستدارة انها في هذا النص تعني استدارة الحياة وتكاملها وخصبها وتوفر عوامل الايجاب فيها ... انها اعتراف بعيد الفوز بحب يسمو ويتسع ويثرى ويتلون بغنى وشمول ، والحديقة من الحدق والحدق : السواد المستدير وسط العين ظاهرا ، وفي الباطن هي خرزتها وجوهر الابصار فيها ... هكذا يكتسب الاعتراف بالحب ابعاده الجوهرية ليشكل ركائز الحياة الاساسية : الخصب ، الابصار ، الرؤية ، وبمباهج الحيوية وحركية الجذب : شجر ملتف

مع الوجداني – الغنائي المبنيين على كثافة المخزون مع الاشارات الكامنة في وجدان العربي التي تستفزها الشاعرة باقتحام المحذور من الاحساسيس والوقائع الحسية التي تشكل قوام النص ؛ ان صميمية استذكار الماضي المنتزعة من صميم الوعي بالحاضر السلبي الخامل لا يلبث ان يسفر عن بروز شفافية تتجاوز الاطار الذاتي المحدود لتلتحم بالقضية العربية التي هي قضية الملايين من البشر على أرض شاسعة وفي مرحلة معينة من هذا الزمن ، انها قضية الانسان بكل عذاباتها وتشرذمها . وعليه ينصب اهتمام هذه المقاربة على إيجاد نقاط التقاء بين الشاعرة وشعرية الهوية الأنثوية وارتباطها بثيما الوطنية (Nationalism) وبين شعريتها المأجسة (Gendered Poetics) والتي تمتد إلى أفق خارج حدود الذاتية وتقدم صوتا بعيدا عن التطرف وعن ادعاء تبني الحقيقة المجردة متخذة موقفا يتسم بالعمق السياسي العام للشاعرة كشخصية وطنية ؛ تخاطب شاعرتنا الجمهور بشكل مباشر حول قضايا تمتد من الذاتية العامة لتخرج منها نحو قضايا ذات أهمية موقفية من دون وضع نفسها خبيرا بها . تنطلق الشاعرة من جروحها ، اضطهادها ، رهابها ، وخوفها وربما شللها وهي سلبيات أنثوية تفعل فعل ارتكاز في النقد التحليلي النسوي وعليه تكون القصيدة هي جرح الشاعرة وهي جسدها المتألم المفروش على الورق ومرسوم بشكل قصيدة ؛ إذن فالمرأة هي القصيدة والقصيدة هي المرأة . نبدأ بالعنوان “ قصيدة العراق “ وهي “ المفتاح التأويلي للنص “ كما يقول امبرتو ايكو (١٤) ؛ إذن فشعرية “ قصيدة العراق “ تكون “ امرأة العراق “ ، “ جرح العراق “ ، “ جسد العراق “ ، “ قصيدة امرأة “ ، وهي ما تبكي انتهاكه ونزفه شاعرتنا الكبيرة بشرى البستاني عندما يتماهى الوطن / العراق مع الشاعرة . إذن فالشاعرة تصبح هي العراق بعينه، الوطن النازف المنتهك ، ومدلولات ذلك اجتماعيا ودينيا في نظر العربي والمسلم . تبدأ “ قصيدة العراق “ بصوت جوي سماوي وهو صوت الطيور الجمعي القادم من فوق موجعا بالظما من خلال مفردة “ يلوب “ بصيغة المضارع المستمر : تلوب الطيور الجبال ، الجبال وهذا الصوت انثوي الهوية من خلال حالة الجمع “ الطيور “ ، نفهم انه لا بد من وجود مستمع ، بيد ان التركيز على الجبال وهي دلالة أنثوية أخرى تجعل المقطع الأول من القصيدة طافحا بالأنوثة المجروحة الباكية ، غير ان الفعل الأنثوي بما فيه من دلالات وغنج يشي بفعالية الأنوثة واستمرارها الحياتي : الجبال تورقني وتلف بأغصانها جرح روعي ، الجبال صبايا ، تجزّ ضفائرها الطائرات فأجمع عنها شظايا القنابل امسح وجنتها ، إن الدالات “ أغصانها “ ، “ صبايا “ ، “ ضفائرها “ ، “ وجنتها “ هي الجسد الأنثوي أو هي أجزاء من الجسد الأنثوي تهمس للقارئ بان الموضوع انثوي ؛ ولعل مفردة “ صبايا “ أكثر من

بصوت الأنثى تتقمصها وهي تهتف مستصرخة مستنهضة وهي تخلق ذلك التوازي بين هذه المقاطع السبعة التي تبدأ كل منها بياء النداء ، والنداء هنا ليس هتافاً انه نزف داخلي يتسم بالهدوء ، انه ذراعة ونجوى وابتهاالات والمقاطع هنا تشكل عنصراً هارمونياً في موسيقى القصيدة لانها تعد وقفات وانتقالات في آن واحد ، من تفعيلة لآخرى ومن بحر عروضي لآخر ، وما يتبع ذلك من انعطافات دلالية ، حيث تقول : “ يا قمر الجبال ” “ يا قمر المنفى ” “ يا شجراً لا يهادن ” “ يا قمر البستان ” “ يا قمر الجبال ” “ يا قمر المنفى ” “ يا قمر الصحراء ” في المقطع التالي من القصيدة تؤكد الشاعرة ثانياً على البلم الذي يقدمه العراق لجروح الأنثى ، لجروح العذارى ، وهي تقدم له دعوه للحياة ببهاء قائلة : يا قمر الجبال عرج على السفوح فوجهك الأبهى يطلع في الجروح ان مفردة “ القمر ” في تاريخ الشعر الانساني هي رمز الإلهام وهو بالنسبة للشاعرة هنا “ قمر الجبال ” هو الوطن الملهم المداوي للجروح والمساعد على خصوبة العملية الإبداعية التي هي ولادة بدليل ذكر “ البذور ” و “ الطلع ” ، والقمر في الشعر العربي رمز للرجل الفارس ، الرجل الكامل الرجولة نبلا وكرما وشجاعة وفروسية ، وفي اضافة (قمر) إلى (الجبال) بعد حرف النداء تصميم على التحام الأنوثة برمز حبها (الوطن) ويكتمل المشهد الشعري الخصب الذي تغرسه بالتكرار في ذهن المتلقي ، فمعجم الشاعرة حافل بما يشير إلى الولادة والتبشير بالآتي المحمل بالعلامات الايجابية ، كما في المقطع اللاحق : يا قمر المنفى عرج على الحقول فوجهك الأبهى يولد في البذور .. ان التحولات التي تجري على القمر هي تحولات تتم من خلال تحولات المضاف اليه من جبل إلى منفى إلى بستان إلى صحراء وكلها استبدالات تحفظ للقمر بهاءه وضرورة حضوره .. تقول بشرى البستاني : ان المرأة الواعية لا تقارع الرجل في حركة الحياة ، فالرجل ليس عدوها وانما عدوها الأول والأخير هو التخلف ، والرجل الواعي يؤازرها ويعاضدها في هذه المعركة الشرسة (١٦) . وتنتهي هذا المقطع بنقطتين وهي تحيل المسكوت عنه إلى ولادة تجري في الحقول ؛ وتؤكد ان العراق – حتى لو كان بعيدا جغرافيا – فهو يبقى قمرا للمغتربين للمنفين بعيدا عنه، يبقى الملهم الخصب ، وتصبح مخاطبته أكثر قربا عندما تستخدم الجزء للدلالة على الكل وهو “ شجر العراق مؤكدة على تميزه الطبيعي بانه هو من يستقر الرياح كما أراد بفعاليته وليس العكس ، فتحقق بذلك بلاغة المفارقة مستوى آخر من بلاغة الخطاب الشعري بمؤازرة بنيتين أسلوبيتين : النداء والاستفهام فضلاً عن تداخل السرد في الشعري ، فتقول معاتبة : فيا شجراً لا يهادن، يا شجراً يستقر الرياح لماذا فتحت النوافذ ، والشمس داكنة والعيون قميئة لماذا توضأت بالدم . بالأمنيات ، ودهرك أعجز من باقل والعدو

وثمر وألوان وغيوم حبلى بكل ما هو جميل ومعطاء ، اعتراف لا يصدر الا عن الأنثى .. فقد تعودنا من الشعر الذكوري ان مخاطب الأوطان خطاب القوة والعنف والسلاح ، لكن ما تبوح به المرأة يبدو خطاباً وطنياً دلالياً صميمياً جديداً ، خطاباً يحركه حب جمالي من نوع جديد : والعراق حديقة روحي ، حيث يتوفر لهذا الحب كل عوامل الديمومة والاستمرار والتواصل مادياً ومعنوياً : من الثراء إلى المسرة والانشراح حيث يتحقق الانسجام النفسي من خلال حلول الوطن – الحديقة – في روح الشاعرة التي تتسم بالانفتاح والشمولية واللاحدود . ثم يستمر التأكيد على أنوثة العراق من اجل تحطيم ذلك الحد الفاصل بين الذكورة والأنوثة كما يراها التحليل التقويضي / التفكيكي ، وتلجأ الشاعرة إلى اسلوب الاختزال ، إذ تكون أكثر الأشياء حميمية وشفافية ومحدودية في الخبر المكاني (عباءة أمي + ثوب العذارى) وطناً مسكوناً بشعرية الأنوثة ، حيث تؤكد الشاعرة بلسان الجبال / الأنثى قائلة : والعراق عباءة أمي ، وثوب العذارى اللواتي يمتن على السفح ، من ظمأ واغتراب وبهذا المقطع تلخص الشاعرة كل تاريخ الاضطهاد الذي عانتها المرأة ومازالت في المجتمع الأبوي ، لتحيل العراق / الملاذ من كل ذلك ، بل انها تسقط مشاكل الأنثى على العراق . ثم تأتي مساحة من الورق البيضاء لتدل على المسكوت عنه عند هذه النقطة ، وبذلك تقول الكثير من خلال ذلك الصمت البليغ ، وهي من تقاليد الكتابة الأنثوية ؛ فالمسكوت عنه هنا يبدأ بمفردتين تختصران مكابدات المرأة “ ظمأ واغتراب ” وأي مرأة “ العذارى / اللواتي يمتن على السفح ” ؛ والسفح هنا جزء من الكل وهو الجبال ، والسفح منحدر الجبل مما يلي القمة إلى الأسفل وأشارته هنا حيزاً للصبايا انما يعني التهميش الموقعي مادياً ومعنوياً مما يؤدي بهن إلى الظمأ والاغتراب فالموت ، وموت الأنوثة هنا متحقق اذن بعوامل خارجية قمعية هي (الظمأ ...) ينتج عنها عوامل داخلية تتمثل ب (الاغتراب) وموت الصبايا يتشظى ليشمل كل انواع التغيب والازاحة والاعاقة بما يبعد الأنوثة عن القمة موطن الذكور وحدهم ، وفعل الموت بصيغة المضارع المستمر دليل على استمرار عوامل ازاحة الأنوثة عن موقع صنع القرار وفاعلية الاختيار وهذا تأكيد على ملاذ المرأة المتمثل بالوطن . والجبال هي عنوان التوازن في الأرض واذ فقدت فاعليتها في هذه المنطقة من العالم قد اشاع ذلك فقدان الارباك والاضطراب وجلبها عرضة لاقتحام الآخر ، لذلك ففي فاعلية الجبال تماسك وأمان ونعيم وفي غيابها سباط وجحيم ولوعة . يمكن اعتبار ما تقدم مقدمة لكل ما تحتويه مقاطع القصيدة التالية حيث يمكن تقسيم الجزء المتن الذي يبدأ بانتهاء المقطع اعلاه إلى سبعة اقسام قائمة على استخدام “ يا ” النداء للعودة كل حين إلى التأكيد على العراق بمجازات تصويرية ممتدة ، فثمة حمية خاصة

يهدد صبيانه والرياح تسير بما يشتهي القتلة .. أنت علمتني أن أموت كما ينبغي وألبي الحياة إذا انبلجت قنبلة فلماذا ذهبت وخليتني ولماذا عبرت إلى جهة أنا أجهلها وفي هذا المقطع تورّد الشاعرة الكثير من الاحداث الوطنية التي مرت بالعراق الثائر برغم اللوم الذي توجهه إلى ملوم مسكوت عنه وهم الحكام عندما انحرفوا إلى جهة غير الجهة المتوقعة منهم عندما اختاروا مكانا للحرب غير المكان الذي يجب والوقت غير المناسب حيث صمت صغار الحكام " الصبيان " والتحذير واللوم الذي انهال عليهم من العدو ومن وقوف الدهر ضدهم بالسكوت ، وهنا تذكرهم بما مضى من المفاهيم الوطنية التي تربت عليها ومنها الوحدة العربية التي تحولت إلى تشرذم وتشنت لم يسبق لهما مثيل : في الطريق إلى مكة عبرتني القوافل أن ساموت بلا كفن أو سدور .. وفي المغرب العربي وجدت ثيابي معلقة فوق صارية، وثيابي على جبل الشيخ في الشام منشورة فوق جبل يخط حدود هوية أهلي وبتقديم هذه الصور الشعرية المتواليّة والتي تشي بثقافة قومية مختمرة في وجدان الشاعرة كونها مستمدة من الإرث العربي ومن وعي وطني وحس تاريخي عميقين ، فهي تعبر عن العار الذي جلبه ، فالثياب هنا تعطي دلالة أنثوية سلبية وهي تمثل الشرف العربي المنتهك وهذا العار منشور من أقصى الوطن إلى أقصاه من " المغرب العربي " حتى " الشام " وتسترسل الشاعرة في استعراض آلام الوطن وآلامها وهنا تقول وهي تحس ان صوت المتكلم هو له بعد هذه الاطالة في الكلام حيث تنمهي في أذهاننا أصوات : الجبال / الشاعرة ، الجبال / الذات الشاعرة ، الجبال / الوطن ، وهذه الاطالة انما هي تعبير عن التوتر الذي يشوب الجملة الشعرية والمتكلمة على حد سواء ، قائلة : بين البنفسج والنار ، بين المدى والقتيل .. هناك وجدتك تبتاع خبزا لورد العراق وتحت صخرا لأحلامه ان البنفسج تقليديا ونفسيا رمز للهدوء والتفكير ، فبين هذه الحالة وحالة الانفعال المتمثلة بالنار ، وبين عقد النية المتمثلة بـ " المدى " و " القتيل " وهي أكثر انفعالا وتوترا فإن الذات المتكلمة تؤكد مراقبتها للمشهد ووعيتها التام وقدرتها على تحليل الموقف إذ تعبر عن استغرابها من تصرف من بيدهم القرار حيث ان ورود كلمة " العراق " حين دخل حالة الحصار التام والشامل وتحول من موقع القائد الثائر إلى باحث عن لقمة العيش كما ارادت له قوى الشر العالمي والمتعاونون معها من العرب ، وهنا تؤشر انعطافة في السرد للفعل الذي قام به أولئك عندما رسموا عظمة الحلم العربي ، لكنها لا تنسى وضع اللوم على الآخرين فالوسطية التي يتخذها الوطن الكبير بين السلم " البنفسج " و " الحرب " النار " ، بين " المدى والقتيل " تفضي إلى انكسارات ومكابدات وصمت وألم مسكوت عنه : نسي النيل ما كان ، آفة هذا الزمان التذكر آفته الموت فوق حجارة أمس تبتدئ وتعود

الشاعرة وهنا يظهر تماهي صوتها بصوت الوطن الذي ما انفك يعبر عن حيويته عندما تبتث الشاعرة الحياة فيه لتعطيه صوتها تتكلم من خلاله : تلك الجبال الجبال ، الجبال طيور تكابد .. ان الجبال هي عنوان التوازن في الأرض ، وبهذه العودة إلى بداية القصيدة : " تلوب الطيور ! / الجبال ، الجبال " حيث التأكيد على نوع آخر من التماهي الان بين الوطن المتكلم بصوت الشاعرة وبالجبال والجبال بالطيور لينهض المسكوت عنه من خلال الحذف المقصود لتترك القارئ ملء فراغ هذه المكابدة : انها مكابدة الشاعرة / الوطن / الجبال / الطيور ويستمر تراكم الصور المنتزعة من الطبيعة في تشكيل فني لهوية النص وانفتاحه على مستويين : الأرضي ك (حقول) والسمائي (قمر) : مناف حصون ، حقول من الزعتر المر نعناعها كرم الأرض شحنتها، قمر الأرض ، لوعتها والجبال الجحيم ، الجبال النعيم ، الجبال سيات تغالب .. تهادنني، لا أهادن والجبال المنارات : خضراء ، حمراء ، سود .. وهذه تبتعث ألوان العلم العراقي في مخيلتنا : خضراء الروابي ، حمراء المواضي، وسود المواقع وذلك ما يملأه الفراغ المكسوت عنه هنا ؛ وتستمر الشاعرة في رسم اللوحة التشكيلية : والجبال : القباب ، الوعول ، المرايا .. مراكب تسرخ في الغيم ، تبحث عن لوعة ، ولظى يسعان هواها .. ان القرآن الكريم يشبه المراكب بالجبال والتناص هنا يقلب التشبيه بما يلائم السياق (وله الجواري المنشآت في البحر كالأعلام) (سورة الرحمن ، الآية ٢٤) . ان هذا الامتداد يذكرنا بامتداد نفس الشاعر الامريكي وولت ويتمان في قصيدته " أغنية ذاتي " أو " Song of Myself " عندما تتوسع لتشمل الأرض والزرع والفصول والولايات والشعوب والحاضر والمستقبل وكل شيء أمريكي يتحول إلى عالمي - كوني (Universal) وهو جزء من الحلم الأمريكي الذي ما يلبث ان يتهاوى امام فساد المفسدين ؛ هكذا رأت الشاعرة وطنها المعتدى عليه ، رآته يتسع ويمتد ويثرى ويتلون حتى ان كل جزء في العراق وكل حبة رمل وعشب وشجيرة يتحول إلى عالمي - كوني في الخارج ، ويتحول إلى أثري - روعي - وجدي - عييري في الداخل ، واذا كانوا قد اقتطفوا جباله عن بقية اجزائه فإن شعرها قادر على توحيدة مرة اخرى ، إذ يبدو العراق في نص القصيدة موحدا بجراحه ، وبالرغم من دمه النازف فانه يعدو نحو الغد ؛ وبالرغم من عدم وجود أي دليل على إلمام شاعرتنا بهذه الثيما الا ان امتداد نفس المتكلمة تقع ضمن الدائرة نفسها ، ولكن مع اختلاف الجنوسة ، فهنا يكون بتوسع الذات الأنثوية وامتلأها بكل ما يرمز اليه الوطن / الأنوثة ؛ انها حالة صوفية راقية من التوحد بذات الوطن / الرجل . ولكن ما تلبث ان تعود إلى أرض الواقع المرير : تؤرجحني .. أتهاوى إلى القاع ، أصعد عبر الجذوع أرى ذمما تشتري وشعوبا تبتاع وأبصر

فهي تشبه الأم بتكاثرها البايولوجي بالفسائل ، لذا فهي رمز لاستمرار الحياة فضلا عن كونها ملجأ أمينا للعراقي الذي يلوذ بها من وطأة حر الشمس وهي شجرة الصمود ورمز الخلود ، لذلك فالموت في سعتها انما هو ولادة ، وهذا ما يتأكد في الصورة التالية من ولادة وجه العراق في الجروح . في المقطع التالي تخلق الشاعرة تناسبا بنيويا بالإشارة إلى التلميح التاريخي (Historical Allusion) إلى هجوم النتر – هولوكو وتواطؤ العلفمي معهم ذلك الذي سلمهم مفاتيح بغداد لتتبعه بمقطع آخر من الحاضر العربي المليء بالخيانة والخونة في تركيب تصويري (Imagist) بمونتاج سينمائي – أو تشكيلي كولاج ، صورة فوق صورة ((Superposition بتداخل نصي وتعلق حوار على رأي باختين (Dialogic) ويسري المقطعان كالآتي : وشريفهم في الليل ، يضرب كفه ماذا سنفعل دونما نتر همو وعدوا سيأتون العشية والعلقمي إذا تأخر ، من سنعطيه مفاتيح القضية يختص تاريخ الرماح على ظهور علوجهم ترتج أحذية التتار ، على سفوح جباههم يا ويل ماضيهم من الآتي .. وآتيهم من الأصنام والأزلام ، والزمن المضرج بالأسى ، ومجازر التفاح هذا البحر غريباً ، وأوحال ، ودم . في هذه الصور الممنجة المركبة الواحدة فوق الأخرى لغرض المقارنة حيث تتكرر الشاعرة تناسبا سلبيا لاضافة الرهبة المشحونة بالاشمزاز من (شرفاء القادة) الحاليين لتبرز المسكوت عنه بشعرية مفعمة بهواجس الأنثى من الخونة الذين هم كثر من بين من يمتلكون مفاتيح قضايا الأمة ليعطوها كما فعل العلفمي لأعداء الأمة عن سابق اصرار وترصد، انها العمالة المسكوت عنها المتواطئة مع الأعداء لاغتيال الأمة بالمجازر المعلنة وغير المعلنة حتى صار كل بحر تضمه خارطة العرب مملوءاً بالغربان وهم عدة وعتاد وطائرات وقادة العدو ممرغون بالخزي والاحوال ودماء الشعب العربي . وتسترسل الشاعرة في استعراض صور لخيانة الحكام باستضافة العدو في مياهانا وخلقنا وفوق أراضينا ، لكن فجر العرب يأبى الا ان يبحث عن متنفس موحيا بانه لم يختنق بها : ومراكب تهوي ، وأخرى تحتد .. والبحر أهدى الفجر قبة ، وراح .. لم يستبح ورد الطفولة ، بانبلاج الأفق كان البحر يؤمن بالخطيئة ، بالرياح باللعنة الكبرى ، وبالوطن المباح ان الزمن اذن بحاجة إلى الانحراف عن السكونية والخنوع وما عليه الا ان يؤمن بالخطيئة ان كانت الصورة خطيئة كما صورها الآخرون . ان دعوة البحر هنا هي دعوة إلى المستقبل المنفتح عن الحياة ، دعوة إلى الايمان بكل ما يقلق المستبد : ان تستببح الثورة – الخطيئة الرياح ، اللعنة الكبرى – الوطن لتنهض به نحو طرق الخلاص . وتقف القصيدة طويلا مع البحر : البحر العربي ، الاحمر ، المتوسط وهي ما تحيط خارطة العرب وكلها تلوذ بالأمل المتمثل بـ “ ورد الطفولة ” وبالتغيير الذي ترمز له الرياح ، وتستعرض الشاعرة جوانب من الخطايا ، الحقيقة

تاريخ حبي على السنديان ممالك أهلي وتيجانهم ونضار خطاهم وأزمانهم وتتخذ موقعا راصدا ومغزيا ورافدا “ عبر الجنوع “ حيث ترقب الخونة وترسم ما ترى من احباطات مذكرة بتيجان الأفعال والأزمان العربية المجيدة ؛ وتأتي إشارة تاريخية في رؤى الشاعرة محذرة من عودة أبرهة الذي يتربص بالأمة / الأنثى الدوائر مقتربا من سفوح الجبال والتي عرقتها منذ بداية القصيدة على انها مكان “ العذاري “ حيث “ يمتن “ ، وحيث تصير العذراء – مكة واحدة من قتيلات الاستلاب وضحايا العصر : فتلوب الكهوف وتشعل أنياب فيل ترمد .. أبرهة لا ينام ، يفتش عن باب مكة بين السفوح والجبال ملاعب أهلي .. أحس ديبب سواهم على قمة ، هي ورده روي على ربوة هي جرح الضفاف التي طهرتني ان (الياء) وهي ضمير المتكلم الأنثى – الأمة تعاود فعاليتها في الحضور والتأثير معلنة هيمنتها برغم ضراوة حالة السلب . ثم تسترسل الذات الشاعرة / الجبال في استعراض بانوراما تاريخ العرب والعراق بتحول تناسبي سلبى يطغى على حاضر الوطن الكبير من “ تاريخ آشور “ و “ كلكامش “ و “ الحداة “ ؛ والحاداة والمفردة الحادي وهو الذي يقود القوافل ويقرا لهم شعراً ؛ وفي حاضر الأمة : الحداة يصيحون بالمدالجين الذين يجزون شعر الغزال الغزال مسجى على قاع رمل الخليج ولا يجدي تحذير الحداة للمجرمين الذين يقودون الشعوب إلى التهلكة والدمار ، انهم يتأمررون على “ الغزال “ وهو هنا “ العراق “ بدلالة موقعه الجغرافي “ الخليج “ ؛ الا ان الوطن يأبى الا ان ينهض من موته الذي يصبح ولادة بتشجيع من المرأة : يا قمر البستان عرج على الشرفة فوجهك الفتان يموت في سعة يا قمر الجبال عرج على السفوح فوجهك الفتان يولد في الجروح ... ان الإشارة البارزة المتكررة مرتين في المقطع نفسه هي “ القمر “ مصدر الإلهام ، ورمز الرجولة النبيلة وليس ذكورة القمع ووبربط ذلك بـ “ حديقة روي “ المتكررة سابقا تحيل هذا المقطع إلى تجربة صوفية جديدة ؛ وهنا دعوة مستمرة لاستنهاض الوطن فالظاهرة الشعرية هي التوازي الواضح بين “ الشرفة “ و “ السعة “ و “ السفوح “ و “ الجروح “ مع تكرار “ فوجهك الفتان “ مرتين بالتوازي مع “ يا قمر “ تتيح للوطن الولوج من الشرفة ، من السعة نحو “ السفوح “ لاشفاء الجروح ، “ جروح العذاري “ اللواتي يمتن “ هناك من “ ظمأ وجوع “ ؛ اما الوجه الذي تتصوره الشاعرة هو صورة “ تجسيمية “ نابعة من “ تصور وبلاغة وحشو “ حيث “ تجسد قداستها في التصوير “ (١٧) ؛ إذن فقضية الوطن هي قضية الأنثى / العذاري . وهكذا عندما تصل القصيدة إلى قمة الشعور بالحزن ينهض الفن والشعر ليعوض عن عذاب الواقع ليلتفت إلى رمز الحياة والحب والتواصل والخصوبة وتقوم بقاء النداء بفعل مهم وهو بصوت الأنثى الذي يدعو إلى الاندماج ، فالموت في سعة نخيل العراق بالنسبة للعرب والعراق على وجه الخصوص هو رمز للأمة

ووعي بعيدا عن استلاب النظريات وعقد المنظرين ، انها صاحبة قرار لا تقف في الظل ولا تتبع الآخر ، بل تصنع رأيا وتؤثر سلبيات ، وتدرك معنى ان تكون ، وكيونتها تفصح عن نفسها بالقدرة على الانجاز والاختيار حتى في ميدان التضحية ، فجملة “ لا أهادن “ قد تعني في النهاية طريق المواجهة والتعبير عن الذات المستقلة المتحررة الناهضة لتصفية جسدية وموتا بالمعنى الذي يريدون ... ان أي خطاب لا يخلو من عقد الاضطهاد الا إذا اتسعت الرؤيا ، ولا تتسع الرؤيا الا إذا تجاوزت الهموم حيزها الذاتي إلى الهم الانساني الجماعي وحينها يكبر الجرح الانثوي ليصير جرح أمة ووطن ، ان التنبؤات التي طرحتها بشرى البستاني في هذه القصيدة التي كتبت عام ١٩٩١ وفي غيرها من قصائد ديوان مكابدات الشجر والتي تحققت فعلا عام ٢٠٠٣ تستحق دراسة خاصة في محاولة للكشف عن الوشائج الكامنة بين النبوءة والشعر .. مرة اخرى . IV التشكيل الفني لـ “قصيدة العراق “ : ان “قصيدة العراق “ لوحة فنية اقرب إلى الكولاج منها إلى التصوير الوصفي ، حيث تكون الاشارات الفضائية إلى عوالم نفسية موعلة في الغموض أكثر من كونها وثيقة جغرافية للوطن العنوان الذي تحمله القصيدة ؛ أضف إلى ذلك غياب أي إشارة واضحة إلى موقع الذات الشاعرة في الفضاء الجغرافي للقصيدة ، بالفعل فإن الرؤية غير الموجهة في القصيدة تحيل إلى الكثير من التؤيلات مما يؤدي إلى تمثيل عراء يستحيل تصويره واقعيا ، يربط الحي بالجامد ، المرن بالسكن ، البرود بالانفعال ، اليابسة بالمياه وبالتالي انصهار هذه الثنائيات . وبتوالي القصيدة سطرًا بعد سطر لا تصبح الرؤيا الجغرافية لجبال الوطن أكثر وضوحًا بل انها توغل في الغور في سبر المشاهد والأصوات التي تنقلها لنا الذات الشاعرة ؛ لذلك ففي مثل هذه القصائد الكولاجية / الممنتجة تصبح الرؤيا البانورامية اشكالية وخاصة في غياب وجهة النظر والحسمية في المعنى أو الثيمة . ان التأمل في مثل هذا الفن يشبه المكوث في مكان واحد والتجوال إلى عوالم أخرى في الوقت نفسه . ذلك ان الاشكال والصور والأشياء مألوفة بحد ذاتها الا ان انضمامها إلى بعضها هو الغريب حيث يسيل بعضها فوق بعض كأموح النهر ، بذلك تكون عملية اكتمال دائرة الرؤية عملا مزعوما تعتقد خطأ أنك توصلت اليه . فبشكل مراوغ تكثف الشاعرة الصور في تركيبات نحوية كثيفة ومضنية كي تشبك الرؤية بين الشكل والأرض ، الخط والانسياب ، ففي المقطع الأول من القصيدة ، مثلا ، يبدو كل عنصر يقف بذاته حيث ينساب في الجملة اللاحقة أو شبه الجملة التي تليه . ان كل شيء في القصيدة يكتسب حركية بالسحر الجمالي الذي يضيفه تكرار الفعل المضارع السردى ابتداءً من “ تلوب الطيور / الجبال ، الجبال / الجبال نورقني / وتلف بأغصانها جروح روعي /

المسكوت عنها بسيميائيات وتناسبات متوالية ، قائلة : أبواب حيفا مذ خرجنا .. ظلت مفتحة لأسراب النميمة .. سفر الجريمة أينعت أغصانه ، وعناكب الديجور ، تحجب في الربى ورد الصباح .. ماذا ستعطيك الحياة .. النار أشعلت السنابل في الحقول ونارهم غراء ، لا تؤذي القتل ، حضارة زهراء من دمنا أكفهمو تسيل ، فلا تمت في القبط لا ماء ولا خبز ولا قمر ظليل ثم تعود لتذكر الوطن بكل عوامل الحياة المتوفرة فيه ، وعوامل الولادة الكثيرة : السديانة ، العرش ، الطفولة ، الرمان وزهره ، ماءً ويمامً وأجنحة إذ تطرح القصيدة تواصلا ناتجا عن الدعوة إلى تلاحم السديانة (الانوثة) بالمخاطب والتحذير من اللعب على المبادئ والتواصل الانساني (تاج الطفولة) : أعطتك هذي السديانة ذاتها ، وهبتك عرشاً يستريح ، ولا يريخ ، فلا تبع تاج الطفولة ، فالجبال هي الجبال ، هي الجبال .. وشجيرة الرمان ألقت زهرها فوق الرمال .. ماء يسيل من الغصون ، إلى يمام الروح ، أجنحة تحط على ذري القلب ، الجبال منافذ للبحر ، ذاك البحر كان أذائي ، كان مظلة سوداء ، كان البحر مراسلي إلى قبط الجزيرة ، وهنا تبرز شعرية استخدام الفعل الماضي والمضارع . وفي المقطع الاخير حيث يختفي الفعل الماضي لتطغى صيغة الفعل المضارع ؛ تعود إلى التوازي والتكرار لاضفاء الغنائية العالية عندما تخاطب الوطن ببياء النداء مستنهضة : - يا قمر المنفى ، عرج على البيوت .. فوجهك الأبهى ياقوطة تموت - يا قمر الصحراء عرج على الواحات .. فوجهك الوضاء يذبل في الفلاة .. أهذا زمان الرجوع .. إذن .. أنت تكتبه ، ونهادن سرا يمزقنا ، لا نبوح به .. نكتوي ، لا نبوح به ، ونسير إلى حيث نهوى المسير ، إلى حيث ريح الصبا غضة والمناديل أمنة ، والمنايا نذور ... وهنا تنادي الشاعرة بالحاح الوطن الذي يتماهى مع الحبيب المغترب للعودة من المنفى ؛ فهي ترى فيه لون الحياة الياقوتي وتحذره ان يجبر على الموت رغم ذلك ، تدعوه للعودة من صحراء الحياة إلى الواحات وتحذره من البقاء في يد القتل في الفلاة ، ثم تتساءل ان كان هذا هو زمان الرجوع ، ذلك الرجوع إلى الأمجاد إلى حيث عوامل الحياة ، فهي تتسائل تسأولا بلاغيا حيث قناعتها بان كل عوامل الرجوع متوفرة في وجود زمام المبادرة بين يديه “ أنت تكتبه “ إذن فهو اعادة كتابة ، والكتابة يقين ووثوق وتاريخ وعبور نحو المستقبل ، وهنا تذكر من جديد السر الذي “ يمزقنا “ ، كل ما هو مسكوت عنه من خيانة عرب اللسان والجنسية ، ثم تؤكد المسير إلى حيث نهوى هي والحبيب / الوطن ، إلى حيث الريح التي ينتظرها العربي كي تنقذه من سكونية الواقع ، تلك الأمجاد تستعيد نضارتها غضة بلا انقطاع عن الجذور ، حيث المناديل الملوحة للوداع تصبح أمنة ، اما المنايا التي كانت مجانية فتتحول إلى نذور . ان المرأة في القصيدة تتحرك وتعبّر وتفصح وتبوح بحرية

الثقافة والطبيعة ، وانما بين طرق الوجود في هذا العالم ضمن فضاء المسكوت عنه. ان مجموعة الثيمات الوطنية والسياسية والنسوية والانسانية وغيرها مما تقدمه لنا قصائد بشرى البستاني تؤكد ان القصيدة بالنسبة لها لم تكن لغرض جمالي أو فني بحت ، لذلك فإن لقصائدها رنين يفوق رنينها الجمالي بالانغماس في القضايا العامة والتأكيد على العلاقة الوثيقة بين النص والسياق الثقافي نابع ربما ليس فقط من اهتمامها بها وانما لكونه وسيلة لكبح الخاص ؛ وعلى الرغم من ان الشعر الوجداني (Lyric) نوع أدبي يقدم متكلمًا واحدًا أو شخصية واحدة تكون مصدرا اوحدا للرسالة التي تود القصيدة بثها ، الا ان " قصيدة العراق " تمزج السرد بالوجداني لتقدم روعة إبداعية لبانوراما كيانات متواشجة : المرأة / الشعر ، المرأة / الوطن ، الشعر / العراق ، الجسد الأنثوي / القصيدة . والشاعرة بشرى البستاني تمد جسرا وثقا للقارئ تساجله وتناوشه ، تحجب المسكوت عنه مرة وتظهره أخرى في كلمات حبلية وأوصاف بعيدة عن التمويه والتغيب لتجسيد الحالة التصويرية التي تمنح الماضي المجيد والحاضر القاتم والمستقبل الواعد الاكيد . وهي إذ تمنع في استشارة القارئ واستفازة فانها تجهد في خلق ذلك النسق التعبيري الكامن خلف الثقافة العريضة المنخرطة في جنوسة الشاعرة ودلالاتها الشعرية . انها شعرية الجنوسة ، شعرية جغرافية العراق ، شعرية تاريخ العراق وشعرية الثقة بالنفس الأنثوية .

الهوامش :

1. Quoted in Patricia Meyer Spacks, The Female imagination (NY: Aron Books, 1975), P. 355.
2. Quoted in Verena Andermatt, "Helen Cixous and the Uncovery of feminine language", Women and literature 7 (Winter), 42.
3. Christine Battersby, Gender and Genius : Towards A Feminist Aesthetics (Indiana : Up, 1991), P. 57.
4. Elaine Showalter, "Feminist Criticism in Wilderness, in Writing and Sexual Difference, ed. Elizabeth Abel (Chicago : Up, 1985), P. 17.
5. Showalter, P. 24.
6. Sandra Gilbert and Susanne Gubar, The Madwoman in the Attic : The Women Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination (Connecticut: New Haven, 1979), PP. 6-18.
7. وتناقش كلبرت وكوبار المجاز الأبوي في تفسير العملية الإبداعية عند الكاتبات حيث ان " كاتب النص هو أب وهو الجد والمنجب الجمالي له قلم بقوة توليدية قاذفة " 7. Gilbert and

الجمال صبايا / تجز ضفائرها الطائرات / فأجمع عنها شظايا القنابل / أمسح وجنتها " . وحتى المقطع الاخير : " ونسير إلى حيث نهوى المسير ، / إلى حيث ريح الصبا غضة / والمناديل أمنة ، / والمنايا نذور ... " . ان الجبال نفسها تكتسب حركية خاصة بتحريكها كل الأشياء من حولها فهي " تؤرّق " ، " تلف بأغصانها " و " تجز ضفائرها الطائرات " ، وهي " تسيل كالغيوم " ... الخ، إذن فهي تسيل خلسة " تعدو " وما زالت الجبال تتحرك تتفعل تتنقل وتجسد حركية المسكون في مكان واحد والتجوال إلى اماكن أخرى في الوقت نفسه . ان " قصيدة العراق " تتوجه نحو الحركية والانفعال أكثر من الوصف الجميل الثابت . ان " العراق " وهو عنوان القصيدة يشبه الجبال بكل الأفعال والصفات التي اعطيت للجبال ، وهكذا تتفادى القصيدة الاستجابات العاطفية من خلال فضاء الجبال غير المستقر ومن خلال الصور الممنجة التي تتيح الانفصال عن العاطفة الكامنة في ما وراء السطور ، فلغة القصيدة هي لغة اقرب إلى لغة العلم حيث تكون التجربة والسياق الجغرافي منفصلين ويصبح الفضاء مجرد مكان للأشياء والاحداث . ان أول ما تبدأ به القصيدة " تلوب الطيور ! / الجبال ، الجبال " انما هي محاولة للذات الشاعرة للانفصال عن عاطفتها باسقاط فعل " تلوب " على الطيور وليس على الشاعرة وهكذا يتم اخفاء جنس المتكلمة " المرأة " وبالتالي الاختباء وراء علاقات مع عالم الأشياء ، ثم اعطاء صبغة الكونية على النص . ان فعل التسمية ، تسمية الأشياء وحالة الأفعال غير المألوفة إليها انما هي محاولة من الشاعرة الأنثى لخلق تسمية جديدة لهوية الأشياء ؛ وبخلاف ما عهدنا عليه في الرؤيا الذكورية للمرأة على انه الآخر أو الملهم ، تقوم الشاعرة بشرى البستاني بالتخلص من الصفات المعلقة تقليديا بالأنثى من اجل السيطرة عليها مثل العاطفة ، الشخصية ، المحلي أو البيئي والخاص ، اضافة إلى محو الجسد صوفيا وبالتالي تفاعله مع بقية العالم ؛ انها تحول التمرکز حول الأنثى - وهو الدارج في تقاليد الكتابة الذكورية - إلى ما هو بعيد تماما عن البشر ، وهو الجبال أو العراق ككيان معنوي ، كتجريد ترتسمه بدلالات تشكيلية حسية تخلقها في مخيلة المتلقي من خلال التوتر الذي يثيره تصويرها ؛ انها تمنح ذلك الآخر الحرية في التعبير عن نفسه في لغة الجسد ككيان ؛ فالعراق يمتد جسديا في الجبال والطيور والأوراق وصبايا العراق وغيومه وورود صباه ومتاحفه ونخله وعاجه وأروقته ، وتاريخه وازمنته وفياقه وخيوله ورؤاه وأمانه وجداوله وأقماره ووجهه وشجره وخارطته : من مكة والمغرب العربي والشام وحتى جبل الشيخ ، والألوان : البنفسج والاحمر والاخضر والاسود ... الخ . ان مسألة التحرر قضية ليست شخصية وحسب وانما هي قضية الآخر غير البشري في قصيدتها . ان من المهم ان نعرف ان ما تقصده الشاعرة ليست المقابلة أو الثنائية بين الفن والحياة ،

بين البنفسج والنار بين المدى والقتيل هناك وجدتكم تبتاع خبزاً لورد العراق وتحت صخوراً لأحلامه نسي النيل ما كان ، آفة هذا الزمان التذكر آفة الموت فوق حجارة أمس تبلى ؛ تلك الجبال الجبال ، الجبال طيور تكابد .. مناف حصون ، حقول من الزعر المر نعناعها كرم الأرض شحنتها ، قمر الأرض ، لوعتها والجبال الجبال ، الجبال النعيم ، الجبال سيات تغالب .. تهادني ، لا أهادن والجبال المنارات : خضراء ، حمراء ، سود .. والجبال : القباب ، الوعول ، المرايا .. مراكب تسرح في الغيم ، تبحث عن لوعة ، ولظى يسعان هواها .. تودجني .. أتهوى إلى القاع ، أصعد عبر الجذوع أرى ذمماً تشتري وشعوباً تبتاع .. وأبصر تاريخ حبي على السنديان ممالك أهلي وتجانهم ونضار خطاهم وأزمانهم فتلوي الكهوف وتشعل أنياب فيل تمرد .. أبرهة لا ينام ، يفتش عن باب مكة بين السفوح والجبال ملاعب أهلي .. أحس ديب سواهم على قمة ، هي وردة روعي على ربوة هي جرح الضفاف التي طهرتني على نبع ماء .. تغوص حمامة قلبي بأغواره فأفوح شذى .. أثارج ما بين ليل وفجر ، وعطر ووجد ، وما بين نار ، ونار .. وفي لحظة الشوق ، ما بين شعبين ، في شجر الجوز ، في جذع لوز يخبي تاريخ أشور ، في جنبات الصنوبر أو عنفوان الشقائق ، يلتاع جلامش ، الشر يفقأ عين الخطيئة ، تحتدم الأرض في قاع وادي العقيق ، الحداة الحداة يصيحون بالمدلجين الذين يجزون شعر الغزال الغزال مسجى على قاع رمل الخليج

— يا قمر البستان عرج على الشرفة فوجهك الفتان يموت في سعة يا قمر الجبال عرج على السفوح فوجهك الفتان يولد في الجروح .. وشريفهم في الليل يضرب كفه ماذا سنفعول دونما تتر همو وعدوا سيأتون العشية والعلمي إذا تأخر ، من سنعطيه مفاتيح القضية يختض تاريخ الرماح على ظهور علوجهم تترج احذية التتار ، على سفوح جباههم يا ويل ماضيهم من الآتي .. وآتيهم من الأصنام والأزلام ، والزمن المضرج بالأسى ، ومجازر التفاح هذا البحر غريبان ، وأوحال ، ودم ، ومراكب تهوي ، واخرى تحتدم .. والبحر أهدى الفجر قبعة ، وراح .. لم يستبح ورد الطفولة ، بانبلح الأفق كلن البحر يؤمن بالخطيئة ، بالرياح باللغنة الكبرى ، وبالوطن المباح أبواب حيفا قد خرجنا .. ظلت مفتحة لأسراب النميمة .. سفر الجريمة أينعت أغصانه ، وعناكب الديجور ، تحجب في الربى ورد الصباح .. ماذا ستعطيك الحياة .. النار أشعلت السنايل في الحقول ونارهم غراء لا تؤذي القتل حضارة زهراء من دمنا أكفهمو تسيل ، فلا تمت في القيق لا ماء ولا خبز ولا قمر ظليل أعطتك هذي السنديانة ذاتها ، وهبتك عرشاً يستريح ، ولا يريح ، فلا تبع تاج الطفولة ، فالجبال هي الجبال ، هي الجبال .. وشجيرة الرمان ألقت زهرها فوق الرمال .. ماء يسيل من الغصون إلى يمام الروح أجنحة تحط على ذرى القلب ، الجبال منافذ للبحر ، ذاك البحر كان أذاي ، كان مظلة سوداء ، كان البحر مرسالي إلى قيق الجزيرة ، — يا قمر المنفى ، عرج على البيوت .. فوجهك الأبهى ياقوتة تموت — يا قمر الصحراء عرج على الواحات .. فوجهك الوضاء يذبل في الفلاة .. أهذا زمان الرجوع ؟! إذن .. أنت تكتبه ، ونهادن سرا يمزقنا ، لا نبوح به .. نكتوي ، لا نبوح به ، ونسير إلى حيث نهوى المسير ، إلى حيث ريح الصبا غضة والمناديل أمانة ، والمنايا ندور .

Gubar, P. 50

8. Nancy Chodorow, "Gender Relation and Difference in Psychoanalytic Perspective", in Future of Difference.

9. Helen Cixous, "Sorties" in Modern Criticism and Theory, ed. David Lodge (NY: Longman, 1988), PP. 287-293.

Showalter, P. 27 .10

11. انظر قصيدة "الجرح" لمي سوينسون "ومازلت أشعر بك" لمارج بيرسي و "هيلينا تروي" لدوولتل See Susan Gubar, "The Blank Page" and the Issues of female Creativity", in Writing and Sexual Difference, P. 87

12. Quoted in Gubar, "The Blank Page...", P. 88.

13. See Showalter, "Towards feminist poetics", The New Feminist Criticism : Essays on Women's Literature and Theory, ed. Showalter (NY: Pantheon Books, 1985), PP. 125-143.

١٤. نقلاً عن محمد الهادي المطوي، "شعرية عنوان الساق على الساق فيما هو الفاريق" مجلة عالم الفكر، ص ٤٥٨ .

١٥. لسان العرب مادة حذق .

١٦. في مقابلة مع الشاعرة في كلية الآداب — جامعة الموصل ١٢ تشرين الأول ٢٠٠٤. ١٧. فريد الزاهي ، الجسد والصورة والمقدس في الاسلام (المغرب : أفريقيا الشرق ، ١٩٩٩) ، ص ١٣٨ .

قصيدة العراق تلويح الطيور ! الجبال ، الجبال الجبال تورقني وتلف باغصانها جرح روعي ، الجبال صبايا ، تجزّ ضفائرها الطائرات فاجمع عنها شظايا قتابل امسح وجنتها ، * فتسيل الغيوم على مهلها ... فوق ورود الصباح والجبال حيارى الجبال التي شردتني الجبال التي هجرتني وأهجرتها ، وأحن إليها ، فتبكي جروحي وانسى الذي كان ما بيننا من ملام ... والجبال تلويح العراق ، العراق ، العراق متاحف نخل ، مرايا ، وعاج وأروقة من لجين ، وأزمنة من دم ، وأكف تدق رتاج العصور فتتهض إنسا وجان وتعدو الفياق وتعدو البيارق تعدو الخيول والعراق الرؤى ، والأمان ، العراق الأمانى العراق حقيقة روعي تضم إليها غيوماً ، وبرقا ، وأزمنة من لظى وجداول شهد تشق التراب والعراق عباءة أمني ، وثوب العذارى اللواتي يمتن على السفح ، من ظمأ واغتراب . .

— يا قمر الجبال عرج على السفوح فوجهك الأبهى يطلع في الجروح يا قمر المنفى عرج على الحقول فوجهك الأبهى يولد في البذور .. فيا شجرا لا يهادن ، يا شجر يستفز الرياح لماذا فتحت النوافذ ، والشمس داكنة والعيون قمينة لماذا توضع بالدم . بالامنيات ، ودهرك أعجز من باقل والعدو يهدد صبيانه والرياح تسير بما يشتهي القتلة .. أنت علمتني أن أموت كما ينبغي وأبلى الحياة إذا انبلجت قنبلة فلماذا ذهبت وخليتني ولماذا عبرت إلى جهة أنا أجهلها في الطريق إلى مكة عيرتني القوافل أنا ساموت بلا كفن او سدور .. وفي المغرب العربي وجدت ثيابي معلقة فوق صارية ، وثيابي على جبل الشيخ في الشام منشورة فوق جبل يخط حدود هوية أهلي



الجنوسة في الخليج

نورة ال سعد
قطر

لعلنا نتقصد عمدا (خلجنة) بعض القضايا المعاصرة من باب التحديث الثقافي وربما كنا مدفوعين الى ذلك دفعا لمواجهة مشكلات متفاقمة ومستعصية في حراكنا الاجتماعي (المتفهم) ، وفي داخل عملية الخلق والنقض الادبي بوجه خاص ، تقول الكاتبة البحرينية منيرة الفاضل (لقد أصبح واضحا أن المرأة الكاتبة في الخليج أصبحت معنية بتغيير أو على الأقل بالتأثير في الخطاب الثقافي في المنطقة مثلها مثل الكاتبات العربيات في المشرق والمغرب العربي) (١) .

أما الجنوسة Gender فهي مفهوم دارت حوله الدراسات النسائية في كافة المجالات (السياسية والاجتماعية والاقتصادية والبيولوجية الطبية والنفسية والعلوم الطبيعية والقانونية والدينية والتعليمية والأدبية والفنية وفضاءات العمل والتوظيف والاتصال والإعلام والتراجم والسير الذاتية) وكان المحرك الرئيس وراء مثل هذه الدراسات هو الدعوة التحريرية التي تبنتها الحركات النسائية في انطلاقتها من مفهوم الجنوسة بوصفه عاملا تحليليا يكشف الفرضيات المتحيزة المسبقة في فكر الثقافة بصورة عامة والغربية على وجه الخصوص. (٢) .

تلتقي النسوية مع الإسلاموية لآد أن يتغير مفهوم النسوية ويتم تقويض النموذج المعرفي الذي تقوم عليه وتغيير المفاهيم الكلية التي تأسست عليها(٥) .

بينما لا تجد (النسوية الإسلامية) غضاضة في توظيف هذا المفهوم وإسقاطه على حالي التوتر والاختناق اللتين تعيشهما النساء في العالم الإسلامي كله لاسيما الناشطات منهن في مختلف مجالات العمل الإسلامي من اللواتي يشعرون بالإقصاء والتهميش من المؤسسات والحركات الإسلامية التي ينشطن من خلالها.

وإذا كانت النسوية الإسلامية قد نشأت في إيران عام ١٩٩٠ على يد مجموعة ناشطة من الإيرانيات المحجبات اللواتي طالبن بحقوقهن من داخل مؤسسة المرجعية الإسلامية، فإن أصواتا إسلامية نسوية أقل نشاطا وعزما انطلقت فرادى في العالم العربي منها صوت الناشطة الكويتية خولة العتيقي التي تحدثت مرارا -في مقالات وحوارات- حول التهميش الذي عانتها نساء الصحوة الإسلامية في داخل الحركات الإسلامية بسبب أوضاع كانت بلا ريب مخالفة لأحكام الشريعة ومقاصدها بل كانت العتيقي من المنافحات ضد معارضة الإسلاميين في بلادها في سبيل منح المرأة الكويتية حقوقها السياسية في الانتخاب والترشيح على حد سواء.

تشير د أسماء بن قادة الى عدم إدراك بعض المفسرين لمحورية مفهوم الاستخلاف في النظر إلى علاقة المرأة بالرجل في ظل المجتمع الإسلامي، الأمر الذي (جعلهم ينظرون إلي بعض النصوص نظرة جزئية، ومن ثم كان لبعضهم آراء تضع المرأة في منزلة أدنى من الرجل، ولنا بعض الأمثلة عند الرازي وابن كثير والسيوطي والغزالي) وتبرر بن قادة ذلك بأنه ليس (نهاية العالم) فالمسلم في ديننا يجتهد ويخطئ ويصيب، ثم تستذكر أمثلة مما كان يحدث في عصر النهضة والتنوير في أوروبا ذاتها ، وتؤكد د. بن قادة بأننا لا نجد عالماً من العلماء المعاصرين يقر تلك التفسير لبعض النصوص الخاصة بالمرأة، والتي (جاءت نتيجة الأعراف السائدة في بعض المجتمعات والثقافات التي انتمى إليها هؤلاء المفسرون). ولكن بن قادة لا تشرح لنا لماذا استمرت تلك التصورات وترسخت اجتماعيا وقيميا حتى أصبح على النساء المسلمات الخروج والمطالبة بأبسط حقوقهن التي ضمنها الإسلام منذ عشرات القرون . لقد أشعلت الصحوة قبل غيرها فتيل المطالبات النسوية لان الصحوة في العقود الماضية استقطبت شرائح واسعة من النساء من مختلف المستويات والبيئات ولكنها فشلت في تسييسهن وإشباعهن مدنيا وحقوقيا ولذلك فان المطالبات النسوية في العالم العربي لم تنطلق من التطلع الى نزعة نسوية غربية بل تحركت باتجاه الأفهام الإسلامية ذاتها والمتمثلة في المصادر والمشائخ والجماعات والحركات

فالجنوسة ليست بنية طبيعية وليست حتمية بيولوجية وإنما تركيبة اجتماعية ثقافية مقحمة لذلك فإن الجنوسة اليوم تستجوب البنى الاجتماعية والثقافية والعلمية والإنسانية سعيا لتحقيق ثلاثة أهداف حددتها جوان سكوت (إقامة تحليل التراكيب الاجتماعية مقام الجبرية البيولوجية في مقاربات الاختلاف الجنسي وإقامة دراسات مقارنة للرجل والمرأة في حقل التخصص الواحد وأخيرا تغيير نماذج التخصصات بإضافة الجنوسة كعامل تحديد جديد) (٣) .

ويبدو أن المرأة وقعت بين خيارين أحلاهما أمرهما (فهي إن لم تطالب بتحديد الجنوسة فإنها ستحافظ على الوضع الراهن وبذلك يبقى الرجل كما كان وان هي طالبت بتحديد الجنوسة فإنها بذلك تفقد سمتها المائزة واختلافها) (٤) .

هل تعد النسوية الإسلامية ردة فعل للنسوية الغربية ورديفا لها كما كانت حركات تحرر المرأة العربية في الخمسينيات قد تلبست الفكر اليساري والماركسي واستعارت مسوحهما وأسسهما الفكرية ؟

تتبنى النسوية الإسلامية مفهوم النسوية الغربية وتستعير صوره وأدواته ووظائفه وتتكئ على واقع النسوية الكوني الكاسح كما تستند الى نظريات النسوية الغربية باعتبارها أسسا معرفية جاهزة فالنسوية الإسلامية تتمحل - شأنها شأن غيرها من التجارب - ترحيل مفهوم النسوية من نظام معرفي معين إلى نظام معرفي مغاير لأنها تجد فيه وسيلة إلى صياغة أشكال جديدة للوعي تحقق حراكا اجتماعيا مناظرا وان لم يكن مكافئا لما حدث في المجتمعات الغربية ترى الباحثة الإسلامية الدكتورة أسماء بن قادة انه (يبدو جليا أن المطلوب واقعا لكي





الشاعرة اسماء بن قادة

مسلمات أو ثوابت، فاستخدام ذلك المنهج يحول دون استقرار المفاهيم وتراكميتها .

ثقافة الجسد

في سياق تحقيق نشرته صحيفة "الاتحاد" الإماراتية قالت الروائية الكويتية فاطمة العلي (جنحت بعض المتسرعات لطرق أبواب الشهرة بافتعال أزمات وقضايا واستباحة جسد المرأة بطرائق منفرة) ورأت الناقدة والشاعرة الإماراتية غالية خوجة بأن هناك (بعض الأعمال الروائية التي تكتبها المرأة تميل إلى تعرية الجسد، والهدف ليس الأدب بحد ذاته، إنما هو قشور الاستهلاك والشهرة)، ورأت الروائية العمانية جوخة الحارثي (في بعض هذا النتاج يمكن القول ان هناك قدرا من الصراخ. وهذا الصراخ يتوغل الجسد لتحقيق الشهرة) وتعتقد الروائية القطرية دلال خليفة بأنه (في بعض الأحيان عندما يركز الكاتب على الجسد ربما يكون ذلك لأسباب ترويجية). (٨). ولعل بودريار أشار بحصافة في كتابه "مجتمع الاستهلاك"، إلى تلك المفارقة السمة في تاريخ التسلط المؤسسي بكل أشكاله في السلوك الإنساني بغية قلبته وتوجيهه واستغلاله وفق غايات تصب في مصالح سلطوية بالدرجة الأولى . فغير تلك المؤسسات السلطوية " حاولوا زمنا طويلا إقناع الناس - دون جدوى - أن لا جسد لهم، أما الآن فيحاولون بجميع الوسائل إقناعهم بضرورة الالتفات إلى أجسادهم" (٩)

يعد جسد المرأة على وجه الخصوص (مرآة تكشف عن أشكال من التقابلات والتمايزات الاجتماعية بل انه يتجه لجعل الفوارق والتقابلات ذات الأصل الاجتماعي فوارق وتقابلات طبيعية) (١٠)

وقد تحول الجسد إلى موضوع للتأمل السيوسولوجي مع ظهور العلوم الاجتماعية في القرن التاسع عشر الذي كان قرن الاهتمام بجسد العمال وما يعانونه في ظل الظروف المحيطة بإنسانيتهم وحقوقهم ولم يكن الجسد حتى الستينيات يشكل محورا للمعرفة السيوسولوجية بل كان حضوره لا يتجاوز المستوى المضمهر ومع ظهور مدرسة التحليل النفسي بدا الحديث عن لغة الجسد التي تعكس الاحتياجات والرغبات بطريقة رمزية من خلال دراسات فرويد ، وكانت إسهامات

الإسلامية .
(انه لشيء باعث على السخرية ان تصل النظريتان الإسلامية والأوروبية الى نفس الخلاصة فالمرأة قوة هدامة للنظام الاجتماعي إما لكونها فعالة تبعا للإمام الغزالي أو سلبية في رأي فرويد . لقد أفرخ النظامان الاجتماعيان اللذان ينتمي إليهما كل من فرويد والغزالي أشكالا مختلفة من التوتر في الهندسة الاجتماعية والحياة الجنسية .. ولذا انقسم الفرد الى شطرين متناقضين الروح والجسد) (٦) .

تؤكد أسماء بن قادة على ان النموذج المعرفي، الذي تقوم عليه الدراسات النسوية، يترسم مفاهيم كلية، مثل الصراع والنسبية والوضعية والتفكيكية بينما يتأسس الإطار المعرفي الإسلامي على مفاهيم مثل التوحيد والولاية المتبادلة والاستخلاف فالتصور الإسلامي للعالم يضع الإله في قلب المنظومة المعرفية ويتوسطها مبدأ التوحيد الذي ينتظم المفاهيم الإسلامية الأخرى وينظمها.

اما مصطلح النسوية ، في إطار الموجة الثالثة للنسوية، والتي تنتمي إلى ما بعد الحداثة فإنها تتجه صوب (سيادة الأشياء وإنكار المركز والمقدرة على التجاوز وسقوط كل الثوابت والكليات في قبضة الصيرورة، وبذلك يصبح للنسوية نموذج معرفي مختلف تماماً عن مفهوم حركة تحرير المرأة كما عرف في الموجة الأولى للنسوية، والتي كانت تتحرك من داخل رؤية إنسانية تضع حدوداً بين الإنسان والطبيعة وتفترض وجود مركزية إنسانية ومعيارية إنسانية ومرجعية إنسانية) (٧) .

لقد انتقلت المرأة الغربية في إطار تطورات مفهوم النسوية في مرحلة ما بعد الحداثة، إلى امرأة متمركزة حول ذاتها ومكتفية بذاتها وكيفية تحقيقها خارج أي إطار اجتماعي، ومن ثم شرعت في عملية تفكيك عميقة ورئيسية لوجودها منطلقة من التركيز على الفردانية التي وصلت إلى درجة التمرکز القصوى حول الذات الأنثوية، حتى غدت فلسفة معرفية توطرها تصورات انثروبولوجية ولغوية وتاريخية واجتماعية، تسعى الى إقامة تفسير نسوي للنصوص يدعى الهرمينوطيقا النسوية.

وبدأت بالفعل اجتهدات ومقاربات نسوية عربية تعالج تاريخ العلوم والخلفية الذكورية التي انبنى عليها ذلك التاريخ، الأمر الذي انتهى إلى محاولة النساء تفسير القرآن، من خلال مفهوم النسوية بالطريقة التي تجرد النصوص من أي نزعة مقدسة أو ثقافية الأمر الذي لا يحق للرجال أو النساء على حد سواء القيام به خارج الضوابط الشرعية المنصوص عليها والمقررة من الأمة (المغيبية) ذاتها .

تسعى النسوية الإسلامية الى توظيف التفكيكية في سبيل إعادة تفسير النصوص الجزئية التي ترى النسوية بأنها تتضمن تمييزاً ضد المرأة ذلك التوظيف الذي تحذر منه بن قادة بأنه سيقودنا إلى نوع من العدمية بعد انتزاع القداسة عن أي

نسقتها الموضوعي الحركي كانت عفا ضد المرأة جسدا وروحا فالكاتبة فوزية الشويش هي الأخرى تتحدث في نصوصها بقوة عما اسمته "هديل الروح" وهو ما يوازي انشطار الروح بكل تأكيد .

تبتدع فوزية شويش في نصها (مزون) شخصية نسوية تغدو - بمرور الزمن والتجارب - مدركة أكثر فاكثراً لذاكرة جسدها ولحرية اختيارها في مقابل استلابها الشرقي وكولونيالية الغربي الغازي معا . وترى منيرة الفاضل في مزون فوزية الشويش رغبات انثوية تجلب معها ذاكرة الحواس والجسد الانثوي من غيب التاريخ . انها ذاكرة تعاني التباس الازمنة بين الغيبي والديني وتلجأ الفاضل الى استخدام الايروتينيكي بوصفه مصدراً للقوة والمعرفة متمثلة بكلمات اودري لورد في دراستها

(الايروتينيكا مصدراً للقوة) بان (الايروتينيكي يمنح نبعا من القوة المؤجبة والمثيرة للمرأة التي لا تخشى إحياءاته او التي لا تخضع للمعتقد القائل بان الاحاسيس تكفي بحد ذاتها) وتعقب منيرة الفاضل بقولها (غالبا ما تتم الاشارة الى الايروتينيكي باسماء خاطئة فنجد الالتباس بينه وبين نقيضه البورنوغرافي ، وتعريفه بمفاهيم ضيقة محدودة في عرف ثقافي ارتكز على احتياجات ورغبات الرجل) (١٤) .

يشير بارت إلى ان العلماء العرب استخدموا هذا "التعبير الرائع " حين تحدثوا عن النص وهو " الجسد اليقيني " ويقول بارت (أي جسد ؟ ان لدينا أجسادا عديدة فلدينا جسد لعلماء التشريح وجسد لعلماء وظائف الأعضاء وان هذا الجسد الذي يراه العلم ويتكلم عنه لهو نص النحاة والنقاد والمفسرين وفقهاء اللغة (انه النص الظاهر) ولكن لدينا أيضا نص المتعة وهو مصنوع فقط من العلاقات الجنسية وهو جسد لا تربطه بالأول أية صلة) (١٥) .

ويرى بارت ان للنص "صيغة إنسانية" تجعله جسدا يقول (فهل هي صورة ، وجناس تصحيفي للجسد ، اجل ، إنها كذلك بالنسبة إلى جسدنا الجنسي واذا كان هذا هكذا ، فان لذة النص لن تختزل الى وظيفتها القاعدية (النص الظاهر) كما أن لذة الجسد لن تختزل الى الحاجة العضوية ، ان لذة النص هي اللحظة التي يتبع فيها جسدي أفكاره الخاصة) (١٦) .

لقد استبعدت المرأة العربية الجسد تماما في كتابات منتصف القرن العشرين عند مي زيادة (ماري الياس ١٨٨٦- ١٩٤١) وباحثة البادية (ملك حفني ناصف ١٨٨٦- ١٩٦٥) وغيرهما ولكن الجسد اليوم اصبح ضمن ثقافة شديدة الوطأة سلاحا ووسيلة تعبير .

يتحدث الدكتور الغدامي في كتابه (المرأة واللغة) عن استعادة المرأة لذاكرة الجسد لكي ينفي اعتلاء الذكورة واحتواء الانوثة الذي يرمز - كما يقولون - الى عدائية الرجل ومظلومية المرأة

فوكو عميقة في دراسته لأشكال تمظهر السلطة في المجتمعات الغربية فالجسد يعد كاشفا رئيسا لتحليل آليات السلطة من خلال مفهومين مركزيين عبر عنهما فوكو كالتالي الأول " التشريح السياسي للجسد " والآخر " البيولوجيا السياسية للسكان " أما الأول فقد عمل على ترويض الجسد من خلال استنزاف الجسد لكي يبلغ أقصى طاقته الإنتاجية عن طريق إخضاعه لانساق رقابية صارمة وضاغطة والآخر الاهتمام بالجسد بوصفه مرتكزا لعمليات بيولوجية تعبر عن ذاتها من خلال التنظيم السكاني والولادات والوفيات ومستوى الصحة عبر مجموعة من التدخلات أو الرقابة التنظيمية الفعالة اذ لم تعد السلطة تسلك مسلكا وحشيا غير حضاري بل أصبحت تستثمر الجسد وتديره وتسلمه وتستخدمه وتخضعه تماما لإدارتها بحسب منظومة من النظريات والقوانين والمسوغات المنطقية (١١) .

لقد كانت المرأة في الخطاب الشعري العربي القديم وفي الشعر الشعبي منذ قرنين فحسب وفي الجزيرة العربية نفسها ولما تزل غزالا أو خشف رثم يظهر نفسه للرجل (الصيد) ثم يعدو فارا ليجد الرجل في طلبه بكل أدواته الممكنة ولذلك جاء التعبير عن المرأة المحبوبة- المطلوبة على انها محض صفات جسدية مثالية ولذلك كانت شريكا غائبا ومغبونا في صفقة الحب والأدب معا . اذا لاحظنا بان المرأة عند نزار قباني ترفض ان تكون جسدا وان تكون مطفا شهوة فإننا نعجب من ان النسوية الجديدة تعود بالمرأة الى المربع الأول الى الجسد ولكن في سياق خطاب نسوي آخر هو اكتشاف المرأة لجسدها باسم تحريره وامتلاكه وإعادة اكتشافه ! إن المرأة في النسوية الجديدة تظهر الايروتيك المضاد والشبقية المعادلة للذكورة وذلك بأن تتقمص الذكورة وتتحوّل اليها وتصبح هي المطارِد والرجل هو الفريسة !حتى أن فوزية الشويش تقول في نصها (الشمس مذبوحة والليل محبوس) وهو ذاته نص ملتبس الجنس (سيفها شاهد وذكورته شهيد) (١٢) .

في النص الأدبي الذي أنتجته الكاتبة الكويتية فوزية الشويش السالم بعنوان (مزون) تقدم (زيانة) بطلة العمل نفسها فاكهة سهلة للمستكشف الفرنسي (لاي) وكأنما اسمه يعني الحياة ذاتها فيقول لها هذا الغربي المتحضر ! ان جسدك (يخصني ولا يخلصك) (١٣) .

ترى هل تدرك زيانة أنها تخسر الجسد والروح معا باستسلامها لهذا الغربي؟ لا يمكننا ان نرى تحررا لانسانية المرأة من خلال الجسد في بذله بيد ان الترميز الذي تستخدمه فوزية في نصين آخرين (لا يمكننا تجنيسهما وتدعوها الكاتبة روابيتين) هما (الشمس مذبوحة والليل محبوس) و (النواخذة) تعتمد الكاتبة في كليهما الى تصوير الفعل الجنسي باعتباره اقتحاما وتوغلا وسيطرة من الخارج فتشير اليه بانه (الفوران والدوران والإيغال) ولعل الكاتبة ترى بان هذه العملية في

بالتجارب العملية الخاصة ، ستجد المرأة نفسها ممعنة في اصول التخفي والاساليب السرية بوصفه تقليدا انثويا مارسته المرأة باقتدار وأتقنته بدرجة امتياز ، قد تغرد بعض المبدعات الخليجيات خارج فصيلها فتروج مسالك الجسد وتكسر الاقفال في اعمال أدبية معينة (ولكنها تنتمي عددا) كما فعلت فوزية الشويش السالم أو في تصريحات تنفرد بها صاحبها في مضمار لا تتنافس فيه الكثيرات لان ذلك اللون من التميز ذو فاتورة باهضة على سمعة الكاتبة ومصيرها الاجتماعي في بلادها الا انه مجلبة لاستحسان كثير من النقاد واستحسان دور النشر الأجنبية التي تتعاقد فوراً مع



. لقد أصبحت المرأة مناهضة لفسولوجيتها وآليات جسدها وذاكرته النفسية والعاطفية لأنه جسد ضعيف وأنتوي ومستسلم. (تجري عمليات التأويل النمطي هذه استناداً الى المفهوم الثقافي الذي يرى ان الجسد المؤنث جسد غير عاقل جسد مفرغ من العقل ومن هنا فان النساء (متفرغات البال) فهو إذن جسد سلبي لا يعقل ما يفعل) (١٧). ويرى الغدامي انه جرى تجيير خطاب الحب وشعرنته . ويرى انه ما ان نشأ خطاب الحداثة على يد امرأة نازك الملائكة وبدا مشروع تأنيث القصيدة العربية وبرز شعراء (يؤسسون لنسق جديد إنساني ومناهض للفحولة كالسياب) (١٨).

نوعية الكتابة الأنثوية المضطهدة بقطع النظر عن تفوق مستواها الأدبي لأنها (تسجيل حالة) كما حدث مع الإعلامية السعودية رانيا الباز في كتابها (المشوهة) . (٢٢) .

وقد تناولت الكاتبة بشرى ناصر النظرة النسوية الجديدة بصورة عابرة وسطحية في سلسلة من مقالاتها في جريدة الراية في عام ٢٠٠٥ وأشارت مراراً الى ما يسمى بثقافة الجسد ولكنها لم تلامس الأشياء ولم تقترب منها بصورة تطبيقية (اجتماعية أم أدبية) بل إنها في الواقع توقفت عن الكتابة الصحفية في موضوع النسوية!!

بيد أن ما يكتبه (كثير) من الرجال من الكتاب والروائيين في نهاية المطاف لا يختلف مضمونه ودوافعه عما تكتبه (بعض) النساء أيضاً ! ولكنه يبقى ادبا اعتياديا في حق معظم الرجال! لانه مكتوب بيراع رجل لا بأس عليه من خوض غمار (التجارب) وسير أغوارها حلها وحرامها (السياسي والاجتماعي والديني !)

لكن طبيعة الأدب تفارق (الحالة) التقليدية وتقضحها ولذلك لا تستطيع أشد الكاتبات حرصاً وحذراً أن تحافظ على ضبط النفس الكامل لذلك لم تستطع الشاعرة السعودية أشجان هندي وفي قصيدة جميلة عنونتها (حروب الأهلة) في ديوانها (للحلم رائحة المطر) ألا أن تكتب بطيش واضح مدفوعة الى تصوير المجتمع وتعريته والكشف عن أنساقه وملامسة خصوصياته والتصريح بمكتماته بلغة مرمزة إلا أنها موحية وكثيفة ولكن من جانب آخر قد تذهب بعض الكاتبات بعيداً دون أن يلامس " الجوهرى " ولا " الشعري " في إنتاجهن لذلك لا يعرفن سوى بالمروق ولا يشتهرن إلا بأنهن الأكثر سجالية والأكثر إثارة للجدل بتصريحاتهن المتقنة ومقالاتهن (الشاطحة) وإبداعاتهن المكشوفة ! تعبر اشجان هندي عن هذه النسوية شعرياً في قصيدة (حروب الاهلة)

حنى انبرى للثقافة حراسها وقاموا بتفحيل القصيدة (واستعادوا قيم النسق الفحولي المتشعرن مثل أدونيس الذي يبدو على السطح حدثاً تنويرياً غير انه شاعر نسق فحولي) (١٩) ويقطع النظر عن نظرة الغدامي إلى أدونيس وفحولة النسق الشعري الحدائي فإننا إذا التفتنا إلى التصور الجديد للإيقاع الشعري (مفهوم ومكونات ووظائف) فإننا نجده يذهب إلى إعادة طرح العلاقة بين الإنسان وجسده إنسانياً ويصبح الإيقاع قاسماً مشتركاً بين اللغة والجسد (إلى حد انه لا سبيل إلى الحديث عن حياة اجتماعية ايا كان مستوى تحضرها إذا لم تكن موقعة) لان ذلك بحسب ألان (Alin) قانون كل فعل اجتماعي لذا كان الشعر يلعب دوراً حيويًا منذ فجر التاريخ في حياة البشر ، إن ربط إيقاع الخطاب بحركة الجسد تقيم علاقة بينه وبين حركات جسمية لا يظهر للوهلة الأولى ان ثمة علاقة بينهما فالحركات الجسمية التي تعد تعبيرية يعتبرها ماوس أكثر من مجرد عادة بل لباس ، (فيكون نقد الإيقاع مفضياً بالضرورة الى الإنصات إلى الجسد لتاريخيته ولتبادلات أعضائه الاجتماعية ولتبادلاته الجسمية اللغوية لان السماع هو أيضاً النطق والأذن فم صوتي والتكلم عبارة عن لعب بالجسد كما يذهب إلى ذلك سبير) (٢٠) .

ان الشاعر عندما يتحدث عن نفسه وتصبح الكتابة إفراغا للجسد لأنه " لنا ملء فمنا بعض من الجسد " وبذلك يكون الإيقاع مفضياً الى المعنى والذات ومحتوياً لهما (٢١) .

هناك أدب للمرأة لا يكتبه الرجل حتى لو تقصص صورتها وصوتها فالمرأة عندما تكتب لديها دائماً ما ينبغي أن تجتهد لتخفيه أو تزوره أو تجعله على الأقل يبدو مبهماً . ومهما كانت المرأة مندفعة أو مدفوعة للروح بسبب الطيش الإبداعي أو الرغبة في المشاغبة فسوف تجد نفسها حتماً تعزف على وتر الأسلوب الترميزي حين تتلامس التجربة الإبداعية

لن أعجبا
ولن أندبا

--
--

لأني من الضيم والجذب والغيم والحرب والسلام والصحو
والحلم
لاني اعوجاج الخطينة
تفاحة الإفك
ريحانة الإثم

إن مسني الظلم لن أنجبا (٢٣)

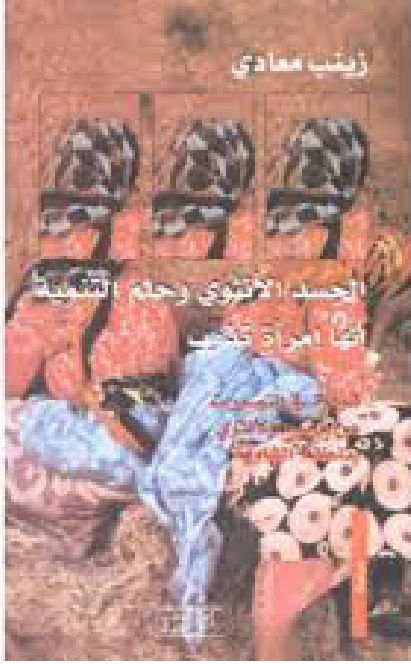
يؤكد الغدامي في كتابه (المرأة واللغة) ان الرائدات في الحركة النسوية العربية كتبن (بلهجة الرجل ولسانه) وثقافته ومصالحه منذ مي زيادة وملك حفني ناصف وان فحولة المرأة بدأ منذ طالبت المرأة بحقوقها في الوجود والتدوين ! اذن فالانسنه ذاتها انما هي في الاصل ذكورة ! ولذلك فان على المرأة أن تطالب بالتذكير التام ولا اقل من ذلك لكيلا يكون نزار قباني أو إحسان عبد القدوس أو سواهما اقدر (منها) في التحدث (عنها) . وقد سألت الصحفية عزيزة السبيني الدكتور أحمد عبد الملك قائلة :

- (رسائل إلى امرأة تحترق، مهاجر إلى عينيك، أوراق نسائية، امرأة الفصول الأربعة) هي عناوين بعض أعمالك الأدبية، القاسم المشترك بينها هو المرأة، لماذا المرأة تحديداً؟
أجاب الدكتور عبد الملك : لأنني أعتقد أن القارئ في العالم العربي أكثر من القراء .. أما بالنسبة لحضور المرأة في أعماله فهذا لأن المرأة في عالمنا العربي أكثر معاناة من الرجل في الظروف كافة، ففي كتاب «رسائل إلى امرأة تحترق» لم أقصد امرأة بعينها.. وكذلك في ديوان «مهاجر إلى عينيك»، أتحدث من خلال قصائده عن قصة حب تصطدم بسوء الفهم وفي كتاب «أوراق نسائية» أصف بشكل دقيق حال النساء الشرقيات .. أما في كتاب «امرأة الفصول الأربعة» فهو عبارة عن قصائد نظرية تشمل مواقف اجتماعية كالحديث عن المطلقة وحالات العجز الجنسي والخيانة الزوجية وعبث الهاتف الليلي، وتمثل بعض القصائد تحريضاً للأنثى للثورة ضد القهر الاجتماعي ولاسيما القصيدة التي تحمل عنوان الكتاب. (٢٤)
وكأنما يرى الدكتور عبد الملك بأن المرأة لم تتحول فعليا الى الكتابة (الإنتاج) بل يظن بأنها أكثر اهتماما من الرجل (بالتلقي) ولأنها تمثل أغلبية قارئة فإنها ستحظى بنصيب أوفر من اهتمام الكتاب وتغدو بالتالي موضوعا للكتابة ويصبح هم الكتاب ان يحملوها على الثورة ضد الظروف القهرية التي يعاني منها الاثنان الرجل والمرأة المنتج والمستهلك .
من المفارقة إن بعض الكاتبات يخترن الكتابة باسم الرجل لكي يعبرن عن انفسن !! فهذا هي ذي احلام مستغانمي تقول بانها



الشاعرة اشجان هندي

محلق هواه
وبدر هوي
يتم الذي تصطفيه السماء لأقمارها
ونخسف ان قربونا من الطين
نكشف عن سوء الارض
نألف طعم الخطينة
نحلف :
كان الهوى اعذب
وفي نهاية القصيدة تقول :
ألا ان وجه الهوى أسفرا
لأقمر
صَبَّ عروقك في الروح
او ودَّع الصبر كي نقمرا
نعود لدرب الاهلة ان شئت
ان لم تشأ
أخرج الجرح من غمده
واستقر على حده
وقارع بحجتك المستريبين
والباطنيين
والظاهريين
كمم ضلوع أولي الشك
فك الحصار عن الغيم
ان سمتني الذنب



تغييرا شكليا و(واستلابا أكثر تنظيما وأعمق تأثيرا) (٢٨).
يجدر بالمرأة -إذا - ان تستعيد ذاكرة الجسد الأنثوي وان تقف
على زمن ثقافي وحضاري يكشف عن جوهر الأنثوية المغيبة
وان تنفي كل الصفات النمطية عن المرأة العورة الجاهلة
الماكرة المجبولة على الغدر القاصرة بل يجدر بها ان تتحول
الى المرأة الخارقة التي تضارع سيرة الجارية تودد مع الرجال
وان تتحول من كائن شفاهي متلق الى مخلوق لغوي منتج
للخطاب يخترع لغة او ينزعها من الرجل او بالأحرى يقوم
بتأنيثها ان المرأة ليست جسدا فحسب بيد أنها تبحث عن قيمة
ثقافية للجسد الذي ينقلها وتكرهه وتقوم غالبا بإنكاره أو بتذكيره
ويسقط الغدامي حكاية تودد وتداعياته عندما يتعرض بعدها
بصفحات الى حكاية مي في صالونها الأدبي في القاهرة حيث
مي (جسد مؤنث .. وهذا ما يجعل اللغة في الصالون تتحول
لنكون - مثل لغة العقاد - خطابا غزليا لاهيا غير جاد) (٢٩).
فكل من يتقاطر على الصالون يصبح همه السعي وراء رضا
الأنسة وكسب ودها ولكن لم يرغب احدهم في اتخاذها زوجة
! فهي معشوقة ولكنها ليست كفؤا للاقتران بها علانية ففرت
منهم مي بروحها (على الاقل) الى مراسلاتها مع رجل بعيد لا
يمثل جسدا حاضرا ولا خطرا داهما وهو جبران خليل جبران
ولا أظنها قد فوجئت حقا عندما ألمح لها بأنه ليس طالب زواج
في إحدى رسائله (٣٠).
ربما لم تلتزم مي بما اختطته لنفسها من منهاج في الحياة
والحب عندما كتبت مرة (اذا أحببت المرأة ذاتها حبا رشيدا
كانت لنفسها أبا وأما وأختا وصديقة ومرشدة وأتمت ملكاتها
بالعمل وضمنت استقلالها بكفالة عيشتها) (٣١).
وهذا يصلح ان يكون بيانا للمرأة الجديدة التي لا تخضع لغير

كتبت بلسان الرجل في ثلاثيتها الشهيرة لأنه يساعدها ويحررها
من جهة السرد الروائي فالمرأة ليس لها ان تروي او تمارس
بجسدها ما يمارسه الرجل في مجتمعاتنا وكذلك تختار الروائية
هدى بركات شخصية البطولة للرجل في اعمالها لان المرأة
بحسب تعبيرها في لقاء صحفي (مكفوفة عن ان تكون احد
ابطال التشكيل الاجتماعي) فالمرأة لا تتخرط في السياسة ولا
تشارك في صنع الأحداث ولا تتبنى أفكارا متقدمة ولا تغامر
الا في حدود ضيقة تماما لذلك تضطر المرأة الكاتبة الى إسناد
البطولة لرجل وتزيح تجربتها الأنثوية جانبا او تندس تحت جلد
الرجل و تنقمص دوره لكي تعبر بحرية عن نفسها . وقد رأت
كاتبات من الخليج في استطلاعين منفصلين للرأي انهن سوف
يتكررن لانوثتهن او يخرقن تقاليد اجتماعية اذا ما اقتحمن عوالم
الكتابة (المكشوفة) التي يدخلها الرجال بالذات .

ستظل كتابة المرأة ضمن خانة الاقلية المقهورة المضطهدة
مادامت النساء مشغولات باختراق الحدود واثبات الذات
ومهووسات بصورة العالم خارج الاسوار التي تحيط بهن ولذلك
تلاحظ الكاتبة سلوى بكر بان الحالة الشعورية المؤطرة للحدث
هي سمة للكتابة النسوية واحدى تقنياتها الاساسية ، فالكاتبة
الانثى ترسم عوضا عن الحدث لوحة شعورية كاملة كما ان
الضمير المحوري للسارد في النص (وهو غالبا ضمير انوي)
يتولى السرد وتنزيده وتوظيفه لكي يخدم السرد والحدث معا
التعبير عن هواجس الانا ورواها (٢٥) .

يحكي لنا الغدامي حكاية الجارية تودد في ألف ليلة وليلة وهي
إحدى حكايات شهرزاد وتودد هذه تعد من أجمل نساء عصرها
ومن أعلمهن كذلك ! فهذا الجسد المثقف جسد فائن أيضا تقوم
تودد بتوظيف جسدها لكي تخرق أسوار الرجال وتدكها فهي
تستدرجهم حتى تحبسهم بعد نزع ملابسهم في صناديق . يعقب
د الغدامي (وهنا تكتشف المرأة أن جسدها ليس مجرد إغراء
جنسي او مجرد بضاعة معروضة لطالبيها وإنما هو جسد يمثل
قيمة ثقافية تحمي وتحرس وتدرا عن صاحبته العيون الشرهة
والأيدي المتسللة) (٢٦) .

ويرى الغدامي بان وظيفة الحكى (تم التعبير عنها مجازيا من
خلال هذه الحكاية التي تحكيها المرأة عن المرأة وتصبها في
أذان الرجل صبا منجما على أربع وثمانين ليلة من اجل تعميق
دلالات الحكاية وترسيخها) (٢٧) .

تحولت وظيفة الحكى المفوظ إلى التدوين وظهرت كتابة
المرأة وبعد أن كانت المرأة (ناتجا) ثقافيا أصبحت منتجة !
ومن هنا فان (كتابة المرأة هي خروج وانتقال من الذات
المضافة الى الذات المضاف إليها)

ولكن الغدامي يرى بان طريق المرأة (الى موقع لغوي لن
يكون الا عبر المحاولة الواعية نحو تأسيس قيمة إبداعية للأنوثة
تضارع الفحولة وتنافسها) والا فسيكون التحول الى المكتوب

شروط أنوثتها بالا تضاف الى الرجل او تنجح إليه او تجعله يدخل بينها وبين ذاتها ، ان انتصارها يتحقق في دحر أنوثتها وحاجتها الى الرجل لكي تكتمل بدونه تتوافق الكتابة مع الاكتئاب عند الرجل والمرأة معا (علاقة تبدأ من التشابه في الجذر اللغوي وتمتد الى الترابط شبه العضوي بين كافة أفعال الكتابة وتجلياتها وبين الاكتئاب النفسي للذات الكاتبة) (٣٢) .

ولان القلق مرتبط بالخوف من القوى التي تحاول حصار الذات وحرقتها فقد تنشأ مشكلة العجز عن التكيف الاجتماعي التي (يشرحها رولو ماي قائلا : ان التكيف هو العصاب ذاته) لان (هذا التكيف معناه ان يقبل الانسان قتل الجزء الأكبر من وجوده من اجل الإبقاء على جزء صغير جدا من هذا الوجود) (٣٣) .

ومن الاكتئاب الملازم للقلم والمصاحب للوعي تبرز الهستيريا بوصفها (جسدا يتكلم) (٣٤) .

من المفارقة أن ينظر الى اللغة في الستينيات بوصفها كاشفة عن موقف أيديولوجي ومنظور طبقي ليس الا يرزح تحته الرجل والمرأة معا اذا كانا من الطبقة ذاتها طبعا ! وقد عبر كمال خير بك عن الخلاف بين الفصحى والدارجة بأنه في جوهره (خلاف سياسي - أيديولوجي وليس خلافا لغويا) (٣٥)

(تأتي اللغة لتكون أداة لهذه الهستيريا ومادة للجنون وحسب تعبير فوكو فان " اللغة هي البنية الأولى والأخيرة للجنون وهي الشكل التكويني له وعلى اللغة تتأسس كل المدارات التي بها يفصح الجنون عن طبيعته) (٣٦) .

ولان الحكى الشفوي أنثوي أما الكتابة فتحول المرأة إلى كائن مذكر (فان الكتابة مثل الرجال لمن هي ليست رجلا إنما هو تظاهر يتضمن إنكار الجسد والأحاسيس) (٣٧) .

فالمرأة تفقد أنوثتها بمجرد ان تدخل في إطار اللغة لان اللغة ضد التأنيث- بحسب الشرط الحضاري والاجتماعي الذي نعيشه- حيث اكتسبت اللغة سياقاً ذكوريا تاما . (لقد ظلت علاقة المرأة مع اللغة علاقة مضطربة فهي عنصر هامشي لم تسهم في صناعة المكتوب) (٣٨) .

فكانت المرأة خارج اللغة مجرد موضوعاً أو رمزا .

هوامش:

- (١) مجلة ثقافات - مجلة ثقافية تصدر عن كلية الآداب جامعة البحرين - عدد ١٤ لعام ٢٠٠٥ - مملكة البحرين- ص ١١٦
- (٢) دليل الناقد الأدبي - د. ميجان الرويلي د. سعد البازعي - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - بيروت - ط ٣ عام ٢٠٠٢ ص ١٤٩
- (٣) المصدر السابق ص ١٥٢
- (٤) المصدر نفسه ص ١٥٣
- (٥) مقالة (تساؤلات حول النسوية الإسلامية وتفسير النساء للنصوص (د. أسماء بن قادة نشر في الراية القطرية بتاريخ الإثنين ٢٠٠٧/٥/١٤
- (٦) الجنس كهندسة اجتماعية بين النص والواقع - فاطمة المرنيسي - ترجمة فاطمة الزهراء زريلول- نشر الفنك - ط ١ عام ١٩٨٧ ص ٢٨-٢٩
- (٧) مقالة (تساؤلات حول النسوية الإسلامية وتفسير النساء للنصوص (د أسماء بن قادة - جريدة الراية

- (٨) تحقيق نشرته صحيفة "الاتحاد" الإماراتية بتاريخ ١٥-٦-٢٠٠٥ وأجرته نصيرة محمدي - نقلا عن موقع العربية نت
- (٩) مقالة (الحجاب : حاجة دينية أم إكراه ذكوري)- سعيد بنگراد - موقع سعيد بنگراد على الانترنت
- (١٠) الجسد الانثوي وحلم التتمية - زينب معادي - نشر الفنك - الدار البيضاء ط ١ عام ٢٠٠٤ ص ١٤
- (١١) المصدر السابق ص ٢٥-٢٩
- (١٢) الشمس مذبوحة والليل محبوس - فوزية شويش السالم - المدى (لم تذكر سنة الطبعة)
- (١٣) مجلة ثقافات - مجلة ثقافية تصدر عن كلية الآداب جامعة البحرين - عدد ١٤ لعام ٢٠٠٥ - مملكة البحرين - ص ١٢٣
- (١٤) المصدر السابق - ص ١٢٠
- (١٥) ص ٤٢ لذة النص - رولان بارت - ترجمة د. منذر عياشي - مركز الانماء الحضاري ط ٢ عام ٢٠٠٢
- (١٦) المصدر السابق - ص ٤٢
- (١٧) ثقافة الوهم (المرأة واللغة ٢) - عبد الله الغدامي - ط ١ ١٩٩٨ المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - بيروت - ص ٧٩
- (١٨) نقد ثقافي ام نقد ادبي د عبد الغدامي د عبد النبي اصطياف - دار الفكر - دمشق ط ١ عام ٢٠٠٤ - ص ٥٩ - ٦٠
- (١٩) المصدر السابق - ص ٦٠
- (٢٠) الايقاع في الشعر العربي الحديث خليل حاوي نموذجاً - خميس الورتاني ط ١ عام ٢٠٠٥ - دار الحوار للنشر والتوزيع - اللاذقية - ص ١٨٦
- (٢١) المصدر السابق ص ١٨٧
- (٢٢) المشوّهة - رانيا الباز - دار عويدات - بيروت ط ١ عام ٢٠٠٦
- (٢٣) ديوان (للحلم رائحة المطر) - اشجان هندي - توزيع دار المدى للثقافة والنشر - ١٩٩٣ - ص ٤٣ - ٤٧
- (٢٤) من موقع على الانترنت ذكر انه لقاء في صحيفة تشرين صفحة ثقافة وفنون الخميس ٢ تشرين الثاني ٢٠٠٦
- (٢٥) مجلة الدوحة - العدد صفر عام ٢٠٠٧ مقال الكاتبة سلوى بكر بعنوان مقالة اللغة المستعارة - ص ٩٣
- (٢٦) المرأة واللغة - عبد الله الغدامي - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - ط ٢ - ١٩٩٧ - ص ٩٨
- (٢٧) المصدر السابق ص ٩٨
- (٢٨) المصدر نفسه ص ٥٥
- (٢٩) المصدر نفسه ص ١٥٠
- (٣٠) المصدر نفسه ص ١٥٥
- (٣١) المصدر نفسه ص ١٥٤
- (٣٢) المصدر نفسه ص ١٣٤
- (٣٣) المصدر نفسه ص ١٣٦
- (٣٤) المصدر نفسه ص ١٣٧
- (٣٥) قصيدة النثر العربية- احمد بزون دار الفكر الجديد - بيروت- ط ١ ١٩٩٦ - ص ١٦٢
- (٣٦) المرأة واللغة - عبد الله الغدامي ص ١٣٨
- (٣٧) المصدر السابق- ص ٥٣
- (٣٨) المصدر نفسه- ص ١٢٥

الهوية الأنثوية والبحث عن الذات في روايات عالية ممدوح (المحبوبات و غرام براغماتي) مصداقاً



د. لمى عبد القادر
كلية الآداب / جامعة القادسية
العراق

طفق الفكر النسوي يدعو لكتابة أنثوية تكون المرأة بورتها ، وتشكل رؤية العالم من زاوية نظر المرأة ، ولكن كيف تكتب المرأة بلغة هي خارجها ، وبثقافة لا مكان لها فيها إلا الهامش ؟
لقد كانت المرأة ولزمن طويل بعيدة عن الكتابة، بل كانت الكتابة محرمة عليها حتى قال بعضهم بأنها – الكتابة - : (كالسيف بيد مجنون) وبهذا تكون الكتابة النسوية أمام تحدٍ كبير تمثل في غياب الهوية الأنثوية في الكتابة لا شعورياً بفعل سيطرة الذكورة على اللغة و الفكر (١) لذا تلمست الأدبيات النسوية سبلاً مختلفة في الكتابة ، كان أهمها إلقاء الضوء على القمع الذكوري الذي مورس على المرأة منذ القدم و الكشف عن وسائله عبر التاريخ . فضلاً عن اتجاه آخر وجد في كتابة الجسد منفذاً للتعبير عن الهوية الأنثوية في الكتابة بعد أن استلهم ذلك من دعوة هيلين سيكسو لتوظيف الجسد للتعبير عن الذات الأنثوية وبيجاد لغة خاصة متمثلة بالتعبيرات المائعة و الشهوانية(٢) .
على حين وجد بعضهن أن مفهوم الذكورة و الأنوثة تشكل في مناخات اجتماعية ، و عليه فوظيفة الكتابة الأنثوية تتجلى في تعديل العلاقة الضدية بين الرجل و المرأة من علاقة تبعية إلى علاقة شراكة ، ومحو التناقضات وإبراز الخصوصيات وإلقاء الضوء على المناطق التي أهملتها الثقافة الأبوية ، والكشف عن القمع و الإبعاد المنظم عن الحياة العملية و الفكرية الذي مورس ضد المرأة بفضح تلك القوانين .



عالية ممدوح

" وقد أنتج كل ذلك كتابة أنثوية تنهل سماتها من تلك الهوية وكان لمفهوم الكتابة الأنثوية الفضل في تحويل النقاش من البحث عن الكاتبات أنفسهن إلى كشف الأسباب وراء التحيز ضد النساء ، فلم يقتصر البحث في شؤون النساء بوصفهن جنسا له خصوصياته البيولوجية إنما توسع البحث ليشمل فرضيات الفكر الأبوي في تحيزاته المضادة للمرأة (٣) . بدا لي أن أبحث موضوعاً (هوية الأنثى) في نتاج كاتبة امتلكت سقفاً عالياً من الحرية والجرأة والبوح (كـ) عالية ممدوح (فوجدتها تعني بثيمة تشظي الذات الأنثوية في ظل ضياع الهوية في المنفى و الازدواج الثقافي فيحار أبطالها إلى أي الثقافات ينتمي ؟ يدعوهم هذا التساؤل للبحث عن الذات فتصل إليها في (غرام براغماتي) بالحب فكان الحب وسيلة للوصول إلى ذاتها وإعادة ترميمها ، و إن فشل الحب نفسه في آخر المطاف ، فهو بحق غرام براغماتي أوصلها لما تريد (ذاتها) ولا أهمية لغير ذلك ، بخلاف ما ذهب إليه الاستاذ حاتم الصكر الذي رأى بأن الأولى تسمية الرواية (غرام ارستقراطي) في مقاله (ارستقراطي المنفى) (٤) .

وفي المحبوبات أمسكت بالخيط الذي أوصلها إلى تحقق الذات بالصدقة لكنها الصداقة النسوية الخالصة وجاء عنوانها متسقاً و مرامها .

تصدع الذات و الانتماء المزدوج :

تطرح رواية (غرام براغماتي) سؤال الهوية الأنثوية في ظل التهجين الثقافي تحت وطأة الاغتراب ، إذ تسرد حكاية تصف عراقيين عاشوا شطراً كبيراً من حياتهم في العراق ، ثم اضطروا إلى الهجرة .

يظهر العراق بمدنه وشوارع وعادات أهله وطبائعهم في ثنايا الرواية ، تارة على لسان (راوية) وتارة على لسان (بحر) من خلال استرجاع ذكرياتهما على صفحات الخطابات التي كانا يتبادلانها . لكن الوطن لم يظهر كما هو شائع في روايات

الاغتراب من حنين للوطن ووجع الغربة ، بل كان التركيز على تشظي حياة المغترب والازدواج الثقافي المتأت من التقاطعات التي تنتج عن التقاء الثقافة العربية الأم بالثقافة الغربية الطارئة ، تمظهرت بالحب و الرغبة و الغيرة . وقد صرحت به المؤلفة غير مرة على لسان شخص العمل ، تقول راوية : " أنت يا بحر مادة لا تدرك نظرياً دائماً ، نصف عراقي ، وهذا يجعلني استدعي نصفي العراقي فنكون جزءاً من ذاك المكان المزعوم (٥) " . وبدا واضحاً تبدد الهوية الثقافية عند (بحر) أكثر منه عند راوية ، فهو من أب عراقي و أم بريطانية ، له أسم لشقه الأوربي (رالف) و آخر لشقه العراقي (بحر) تظهر شرفيته بين الحين و الآخر كهاجس امتلاك الرجل الشرقي للمرأة وغيرته من عملها فيقول مثلاً : " أتمنى ... أن تتوقف عن العمل و السفر و البحث ... و الندوات سنة واحدة من أجلي وثانية وثالثة " (٦) .

أو كخشية الشرقي من تنامي الذات الفاعلة عند الأنثى فيقول : " منذ اللقاء الأول حين أخذت يدي لنخرج من الحفلة ... وأنت تتصرفين كأنني من أملاكك الشخصية ... فهذا الأمر أخافني وأقلقني (٧) " . ثم يعدل عن قوله حين يتناسى شرفيته فيقول : " قدمت لك نفسي و أنا راضٍ أن أكون بين ذراعيك خفيفاً هساً وفراعاً " (٨) .

كانت الازدواجية في الانتماء و التهجين الثقافي إطاراً لانشطار هوياتي آخر ، وهو انشطار الهوية الأنثوية . فعلى الرغم من كون الجسد هو بؤرة العمل الدرامي في الرواية ، وهو المحرك الأول لأحداثها ، فنظهر الشخصيتان الرئيسيتان فيه متناغمتان في علاقتهما و أحاسيسهما ورغباتهما بقدر كبير من التشاركية في كل ذاك ، فضلاً عن استحسان أحدهما للآخر ، إلا أن الذات الأنثوية كانت متوارية خلف هذه العلاقة . فكان الحب هو نقطة التحول في حياة كل منهما ، ولما كانت طبيعة عملهما تستدعي السفر فهي منشدة وهو مصور فلا مناص من فراقهما لأوقات ليست بالقصيرة ؛ مما دفع راوية أن تبتكر وسيلة للتواصل فكانت تلك الخطابات التي يكتبها أحدهما للآخر المتضمنة سرد يومياتهم بل ذكرياتهم حتى .

فقلب الحب حياة راوية إذ جعلها تنظر إلى جوهرها فاكتشفت تلك الذات المتصدعة و المهشمة منذ سنين . وقد جعلت الكاتبة من شقة راوية معادلاً موضوعياً لذاتها ، إن نظرة راوية لشقتها يوازي نظرتها لذاتها فتقول في وصف شقتها : " المكان كما قلت لك تنفرط نهايات أعصابه . فكنت أشاهد حالات الانحلال المكشوفة أمامي وكان وضعي داخله محيراً فعلاً ، أريد اجراء التعديلات و الترميمات خلال فترة قياسية في سرعة و اتقان ، وإذا ما حالفني النجاح تبدو وضعيتي الفيزيائية و البيولوجية مكشوفة أمامك و أمامي ، وهي أيضاً بحاجة إلى ترتيب أطوارها لكي اتغاضى عن بعض الحماقات التي قد

أقوم بها قبل اللقاء بك(٩) " . وتقول أيضاً : " أنا لا أحب هذه الشقة(١٠) " . وتقول أيضاً : " هذا المكان يصلح لفئة قصار القامة أصحاب الأجسام الصغيرة النحيلة (١١) " . كما تقول في وصف ذاتها في سياق ترميم شقتها : " أنا أنظر حول العينين وحول فمي وما يجاوره و الجبين ذي الخط المحفور قرب الحاجب الأيمن و الخطوط و التجاعيد التي تدل على تاريخ الاستعمال و صلاحيته ... و الرقبة ذات الأعصاب و الشرايين النافرة ... البقع السوداء تحت العين ... فأرى النمش الموزع عشوائياً في الصدغين و الوجنتين و الحنك ، أما اللسان ... فلو أنه يتغير ويصبح أبيض بسبب ضعف جهاز

مناعتي(١٢) .

تصح هذه المقطعات من الرواية عن عمق المسافة للعلاقة بين المكان و الذات فلا ترتبط به أو ترغب فيه ، كما تحيل على الخراب النفسي الذي سكن راوية(١٣) .

وبفعل الحب الجديد تتحول حياة راوية فتقرر ترميم شقتها كناية عن ترميم ذاتها ، كذا صنع الحب ببحر فقد غير حياته بعد أن أوقعت به راوية في فخ المراسلات فكشف عن أسرارته و مكنوناته و أوجاعه و مشاعره و انهزاماته ، فتعري في تلك السطور التي كان يبعثها إلى راوية ، وقد أبدى بحر قلقه من هذه اللعبة وبغضه لها فقال : " هذا المرض ، الكتابة ،

أكتب إليك فأبغض هذا الحل الذي صورّه عقلك اللئيم " (١٤) . ثم تكشف هذه اللعبة عن خواء السرد عند الرجل فيقول في ذلك : " لم يعد لديّ ما أستطيع أن أدونه لك ... و الوحيد الباقي الممكن ، والذي أجروا عليه ، وأنا أصرخ الآخر وأرفع ذراعي إلى أعلى ، هيا افقز يا بحر من كل هذه المخطوطة وانج بنفسك " (١٥) . على حين أحببت راوية هذه اللعبة فهي راوية الحكاية فدل اسمها على مهارتها في الحكاية فتستدعي صورة الأنثى الساردة (شهرزاد) التي لا تمل الحكاية ولا يتعبها طول الروي فتهمز (شهریار) بحكاياتها . على حين يهزم بحر حين يوضع موضع السارد هُزم لما كشف عما فيه بعد أن ألقى معطف الغموض عنه . وتنتهي الرواية بفشل اللقاء بينهما ، فلم تعد راوية تكثف بصورة ذاتها المنعكسة في مرايا الآخر مهما كانت جميلة فهي مرايا لا تمنح الذات المتمرنية نشوة وزهواً وإنما مواجهة حادة مع الراهن المعتم . فتقول راوية على الرغم من جمال صورها التي التقطها بحر لها : " كما فعلت أنت بتساويري حين وصلتني كطرد في أحد الأيام أخفيت ترهل خدي ، و الجيوب السوداء تحت عيني و تهدل أجفاني ... فشعرت بسوء حظي أمام نفسي " (١٦) .

تنتهي الحكاية ومازال بطلاها ممزقان يبحثان عن هويتهما

الضائعة بين ذواتهم و أوطانهم .
الهوية الأنثوية وجزيرة النساء :

إن رواية (المحوبات) كغيرها من روايات عالية ممدوح تطرح الهم الأنثوي في إطار الاغتراب عن الوطن ، فتكون الذات الأنثوية تحت اضطهاد مركب : اضطهاد الثقافة الأبوية ، و الاضطهاد السياسي ، الذي ألقى بها في المنفى . فضلاً عن مفارقة الاشتياق إذ تنوق ذات الأنثى إلى الحرية وكسر أغلال الذكورة منذ القدم ، بيد أنها لا تفتأ تتحرق شوقاً لذلك الوطن المكتنز بالفحولة وثقافتها الطاردة

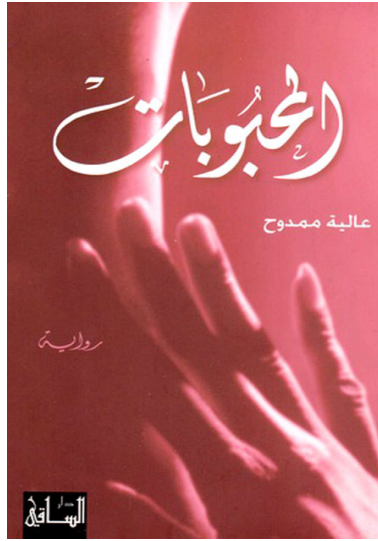
هكذا كانت سهيلة يعتصر قلبها ألم على بغداد وأهلها وذكرياتها فيها فتبكيها على الرغم من القمع و التعنيف الذي كانت تلاقيه على يد زوجها ذي الرتبة العسكرية العالية ، المتشدد بمبادئ الحزب و الثورة .

سهيلة ممثلة مسرح مرفهة ومبدعة في لحظة قررت التمرد و الهرب من بغداد إلى فرنسا . وهناك بين آلام بغداد التي سافرت معها وبين وجع الغربة عنها دخلت دوامة من الحزن لم يخرجها منها إلا تلك الصداقات التي عقدتها مع النسوة فقط : عراقيات ، وعربيات ، وفرنسيات ، و أعمار مختلفة ، " المحوبات وفرنسيات ، و أعمار مختلفة ، " المحوبات نسوة متضامنات كدن يستغنين عن الرجال بعد أن مررن بتجارب مؤلمة ، وهن يتواصلن عبر الأحاسيس الجياشة و الأحران المتبادلة و الرسائل و اليوميات ... والطبخ و احتساء النبيذ و الموسيقى ، يكافحن بعيداً عن هيمنة الأزواج و الآباء و الإخوان ... وجميعهن مشدودات إلى أنوثة ناعمة تواجه كبها عاما وتهميشاً مقصوداً فيلجأن إلى تواصل داخلي فيما بينهن ، يستعصن به عن تواصل مبهم مع رجال ينتهي الأمر بهم إلى الاستئثار بكل شيء " (١٧) .

فيكون جمهورية نسوية تظهر قوتها الغيبوبة التي دخلتها سهيلة وهناك يكشف عن أواصر تجمعهم في غرفة إلى جوار غرفة سهيلة في المشفى فلا يبرحها ، حتى يظن نادر - ابن سهيلة - بأنهن آمن عليهما منه و أقدر على رعايتهما ، فيقتله الإحساس بالذنب تجاه والدته ، حتى يتحول إلى محب لهذا الجمع من النسوة ، فيرى في كل منهن أمأ له .

لم تكن فكرة ملكة النساء غريبة عن الفكر النسوي و أدبياته ، فلم يخل منها أي ميراث ثقافي ، إن خلق ملكة نسوية خالصة ونفي الرجال خارجها يؤمن الخلاص من الرجال و سطوتهم ، فضلاً عن شعور النسوة في حال الإتحاد بالقوة و الغلبة .

وقد عدّ د. عبد الله الغدامي هذا النمط من الرؤى النسوية بأنه من رواسب الذكورة القائمة على نفي الآخر المؤنث وعزله ، ولما كان الفكر النسوي يدعو إلى المشاركة و المساواة في



التي أتاحت للرجل ... أن يصبح أسيراً للسلطة ، وحكمت عليه بأن يكون عبداً لأعرافها ... بينما دفعت المرأة ثمن تمردها ولاحقتها اللغات الدينية و الأبوية ولزمن طويل " (٢٢) . وهنا تعيد تشكيل الصورة البدئية من جديد في ثنائيات متقابلة : تمرد الأنثى / انصياع الرجل الذي أنتج تحرر الأنثى انسانياً / عبودية الرجل فكانت اللعنة للأنثى / السلطة للرجل .

وهناك صورة أخرى متجذرة في ثقافات الشعوب وهي صورة الأنثى الجارية المستضعفة (٢٣)، ولم تنف عالية ممدوح هذه الصورة في روايتها بل أولتها على لسان سهيلة : " الشيء المذهل أننا كنسوة نبدو و كأننا صفحنا عن كل شيء : الألم الشديد ، الرفسات في القفا و الهراوات العسكرية . كان المسدس في بعض الأوقات يخرج من الدرج ويصوب علينا خلال ثوان ، فيشرعون بلذة حين يشاهدوننا نستعد للفرار من أمامهم ، نقص ذلك بعضنا البعض ، نتضاحك وتعود الصور لتبهرننا أكثر ... لم نتعثر بثيابنا قط ونحن نحاول الفرار كما يتوهمون ، بل كنا متأهبات ، نتجلد ونهزأ منهم حتى يسأموا ويكفوا " (٢٤) .

إن الخوف و الذعر ليس هو الإحساس الحقيقي الذي ينتاب الأنثى وهي تتعرض للتعنيف من زوجها بل هو السخرية والاستهزاء ، فهي تعرفه يزمجر حتى يكتفي فينتهي المشهد بل هي تعتمد لزيادة الإثارة بالتظاهر بالذعر و التعثر بثيابها تسريعاً للعرض ، وبهذا تكون المرأة هي المحرك الأوحد للأحداث تعرف بدايتها وتخبر جيداً نهايتها ، فتتلاشى صورة الأنثى الضعيفة الخائفة .

بدا لي أن الكاتبة تلمست طريقاً أنثوياً في الكتابة من خلال إعادة قراءة الموروث الفكري بطريقة مؤنثة هذه المرة . وهناك ملح آخر في الرواية يكشف عن ركن من أركان الهوية الأنثوية وهي الأمومة (٢٥) ، إذ خصت الرواية بمشاعر الأمومة و الحنين تجاه الأبناء ولا سيما بين سهيلة و نادر .

الهوامش

- ١- ينظر المرأة و اللغة : ١٣٧- ١٤٠
- ٢- ينظر السرد النسوي ، د. عبد الله إبراهيم : ١٠٣
- ٣- السرد النسوي ، د. عبد الله إبراهيم : ١٠١
- ٤- ينظر استقراطي المنفى ، حاتم الصكر ، موقع عالية ممدوح
- ٥- غرام براغماتي : ١٢٤
- ٦- غرام براغماتي : ١٦٢
- ٧- غرام براغماتي : ١٠٦
- ٨- غرام براغماتي : ١٠٦
- ٩- غرام براغماتي : ٦٤
- ١٠- غرام براغماتي : ٧١
- ١١- غرام براغماتي : ٧٠
- ١٢- غرام براغماتي : ٧٥ - ٧٦
- ١٣- ينظر شهرزاد و غواية السرد ، وجدان الصائغ : ١٩١

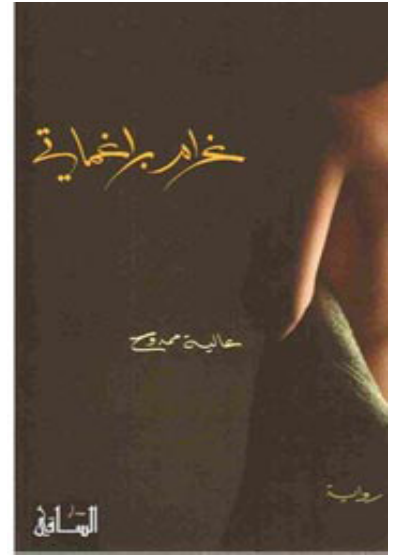
الأدوار مع الآخر المذكر ، فإن جزيرة النساء فكرة مستعارة من الثقافة الذكورية ، لذا فهن يُعدن نفي أنفسهن في الكتابة بعدما نفاهن الرجل في الواقع . وأطلق بعضهم هذه الرؤى بالنسوية الانعزالية .

إن عالم النساء الذي تطرحه (عالية ممدوح) على لسان سهيلة وصوحيباتها (فصوص الماس) كما تسميهن ، مختلف لا يمارس نفياً

للرجل بعمامة بل الرجل المتسلط وحسب بدليل وجود (حاتم) زوج نرجس أحد فصوص الماس ، صديق لهن لكنه ليس بالآخر العدو بل هو الرجل النصير المحب لزوجته وبناته ، فنان مرهف الحس ، وكذلك نادر الذي انضم إليهن لاحقاً ، فهو قريب إلى تركيبة أمه سهيلة ومفارق لشخصية والدته المتسلطة .

إذن جمهورية سهيلة ليست طاردة للرجال جميعاً بل تستقطب من يحاكي الهوية النسوية ويدعمها ، يقول نزيه أبو نضال : إن الرجل الذي لا يريد المرأة لجسدها هو الحليف التاريخي و الموضوعي لتمرد المرأة (٢٠) .

كما تتضح هوية الكتابة النسوية في المحبوبات في كسر الصور النمطية للمرأة التي رسخت في الذكورية ، من خلال قراءة الصور الموروثة قراءة جديدة ، ومن قبيل ذلك ما طرحته من أفكار (هيلين سيكسو) على لسان تيسا هايدن الكاتبة النسوية (٢١) ، فيأتي تعليق سهيلة على آراء تيسا في هذا النص : " كنت أقرأ أفكارها و أهتف في سري ، إنها استجابت لأسراري أنا ، وهي تواصل كشف ذلك العالم و سبر غوره ، في محاولة منها لتفكيك البنية الأبوية المستقرة لدور حواء المتمردة ، مقابل دور آدم الانصياعي لأمر التحريم غير المفهوم . فقد استجابت حواء لرغبتها ، أو بالأحرى لإنسانيتها باعتبار أن الإنسان كائن يخطيء ، و غامرت هي بالتمرد و الأكل من الشجرة المحرمة ، بينما استجاب آدم للسلطة و القانون الوضعي وأعرافهما ... وفضل ديمومة النظام على مخاطرة التمرد الذي سرعان ما جرفه معه عندما لم يستطع مقاومة سحره الأخاذ ... وهي تجد أن هذه القصة البدئية ... تبلور الطريقين الأساسيين المطروحين أمام الإنسانية منذ فجرها الأول : الانصياع للأمر المقرر وجني ثمار الطاعة العمياء



- ١٤ - غرام براغماتي : ١٧٥
 ١٥ - غرام براغماتي : ٢٠٣
 ١٦ - غرام براغماتي : ٢١٨
 ١٧ - السرد النسوي ، د. عبد الله ابراهيم : ١٣٣
 ١٨ - ينظر المرأة واللغة : ١١٣ - ١١٧
 ١٩ - نسويات ، ت،س،مور / ترجمة سهيل نجم ، ضمن كتاب من
 الحداثة إلى ما بعد الحداثة : ٢٢٢
 ٢٠ - ينظر تمرد الأنثى : ١٦
 ٢١ - السرد النسوي : ١٣٣
 ٢٢ - المحبوبات : ٢١٩ - ٢٢٠
 ٢٣ - المرأة و اللغة : ٢٣٣
 ٢٤ - المحبوبات : ٩
 ٢٥ - السرد النسوي : ١٠٦

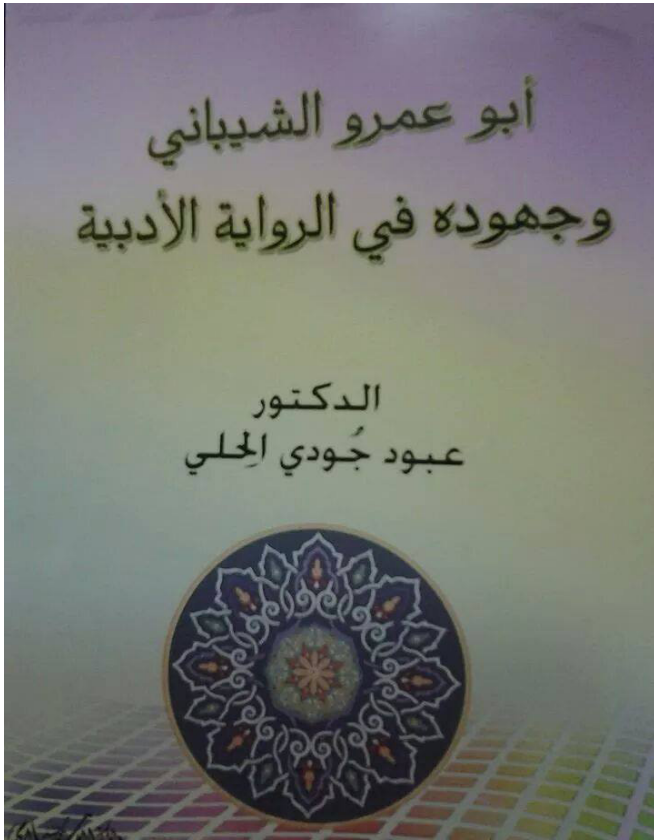


* أبو عمرو الشيباني وجهوده في الرواية الأدبية

(١)

يقول د. احسان عباس في مقدمة كتابه - تاريخ النقد الأدبي عند العرب - تركت هؤلاء النقاد يتحدثون عن مواقفهم في أكثر الأحيان ولم أحاول أن أترجم ما قالوه إلى لغة نقدية معاصرة إلا في حالات قليلة جدا... هذه التجربة الحسية لعشرات المؤلفات التي كتبها خلصت إلى هذه النتيجة البليغة التي هي دعوة تامة المعنى لدور التلقي في أن يعيد بناء الكثير من الجزئيات والقضايا المفردة على نحو جديد...

وفي ذات السياق نجد أن كتاب (أبو عمرو الشيباني وجهوده في الرواية الأدبية) للباحث والأكاديمي د. عبود جودي الحلي ، يهتم في الحفاظ على شكل النص المنقول ومضمونه ويراعي الموضوعية والحياد وهو يستعرض الوقائع والأحداث بكل تمفصلاتها ومداخلاتها المتناثرة هنا وهناك .. هذه الدقة في التعامل مع المنتج التاريخي بوصفه كمادة جوهريّة وأصيلّة غير قابلة للتهاون مع مفاهيم عصرية مستجدة مالم تتطلب من الباحث مهارات فنية لتجاوز صيغتها واختراق منظومتها المتكلسة والمحنطة لجعلها متفاعلة مع منطق الاستدعاء والمساءلة الفنية ..



والباحثين لتتبع الأثر في بعده الفني والجمالي والدلالي ، هذا الأثر وميزته سواء كان في نسب القصيدة أو في تقنياتها أو في ما يدار من مصطلحات نقدية قادرة على تحسين الذوق والارتقاء به في الاستخدام والاستعمال من أجل الفرز والتمايز وكشف المواهب الأدبية التي كرس لها حياته جلها منقبا وباحثا ومستقيضا في تحقيقاته ودرسه .

إذ يعد إسحاق بن مرار الشيباني المكنى أبو عمرو الشيباني على الرغم من ندرة المصادر وشحتها أحيانا حول طبيعة نشاطه الفكري ومجالسه الأدبية واحدا من ألمع علماء اللغة في الكوفة وأشهر رواة زمانه وثقاتهم فقد جمع أشعار نيف وثمانين قبيلة خلال مدة عمره الذي تجاوز مائة وثمانين عشرة سنة كما ورد ذلك في قول تلميذه ابن السكيتوعاصر الفترة الأموية والعباسية أي القرن الثاني الهجري وبداية القرن الثالث للهجرة.. وقد كانت جهوده في اللغة والرواية تذكر إلى جنب الفراهيدي والأصمعي وأبو عبيدة والكسائي والفراء وغيرهم من العلماء الثقافة وقد قال عنه أبو الطيب اللغوي بأنه أعلمهم باللغة وأحفظهم وأكثرهم أخذاً عن ثقافة الأعراب وجعله الأزهري ممن عرفوا بالصدق في الرواية والمعرفة الثاقبة في نواحي الشعر وحفظه وقال عنه ابن النديم هو واسع العلم باللغة كثير السماع وقال فيه المرزباني انه راوية أهل بغداد كما وصفه الخطيب البغدادي بأنه اعلم الناس باللغة موثقا فيما يحكيه .

(٢)

ينقلنا الكتاب عبر سباحة فكرية وأدبية لواحد من الرواة العرب المخضرمين في زمانه ، الذي جاب الكثير من البوادي والقفار والمدن والأمصار .. منتقلا بين العديد من القبائل متحررا ينابيع القصيدة فيها وفاحسا مستبصرا خفايا ومزايا الأدب وفنونه كاشفا ما له وما عليه ...

(٣)

وقبل أن نأتي على أهمية التعريف والتعرف على هذه الشخصية المائزة في تاريخ الأدب العربي ، لابد لنا أن نقف عند نقطتين مهمتين في هذا الصدد .

الأولى : هو فهم دور الراوي في الأدب عند العرب ومدى اهتمامه وحرصه في تثبيت أسانيد النقل والتأكد من طبيعتها ومتغيراتها ، بحيث مهما اختلفت الأزمنة والأمكنة لم تخل الصورة أو الوظيفة المرسومة لها أو تقلل من شأن قائلها وهذا ما يشد الصلة بالراوي من جهة و أن يكتسب مكانة علمية رفيعة في المجتمع الأدبي من جهة أخرى .

ثانيا : عادة ما ينظر إلى أهمية الراوي ليس في النقل والتوثيق بل يتعدى ذلك إلى دوره النقدي وكما في قول الأودي ، أنه أمرء متخصص كالبناء أو العارف بشؤون الخيل .. وهذا يتطلب منه رسم الفوارق بين شاعر وآخر وبين أدب العامة وأدب الخاصة والمتقدم والمتأخر والمفاضلة بينهما على أساس النظم والمعاني أو ما يسمى الطبع والصنعة ، والأكثر من ذلك يذهب الباحث والأديب أحمد حسن الزيات في كتابه - في اصول الأدب - إلى القول : من أن الرواة العرب لهم دور خصب في متابعة اكتشاف المصطلحات وميزتها التداولية ومدى قدرتها على الثبوت والأرجح والأصلح في تعاملها مع النصوص الأدبية بعضها يأتي من النص مثل الاشتقاق والجناس والطباق والبديع والبيان والأطناب والمجاز والإيجاز والأخذ والكذب (الخيال) والتوارد والسلخ والنسخ والإهتام وغيرها وبعضها يأتي من البيئة مثل مصطلح الفحولة الذي اختاره الأصمعي والخليل بن أحمد الفراهيدي في استثمار الخيل حين جعل الأبيات غراء ومجلة ومرجلة وعمود الشعر عند الأموي توثيق الصلة بالخباء وحازم القرطاجني رغم اتساع المصطلح لديه بعد قرون يستعمل مصطلحين مستمدين من الفرس وهما التسويم والتجليل وهذا ما حدا بأبن المعتز في كتابه - البديع - أن يضم أغلب المصطلحات المتداولة مميزا بين قوتها وضعفها وعلى الرغم من مأخذ كثيرة على هذا الكتاب قياسا بما قدمه قدامة بن جعفر بصحة التقسيم وصحة المقابلات وصحة التفسير والتكافؤ إلا أن الكتاب والآراء الاصطلاحية التي وردت فيه بقيت متاحة أمام جدية الباحث وتفنيده وتمحيصه لها ..

(٤)

وفي ضوء ما تقدم ندرك أهمية وقيمة هذا الكتاب - أبو عمرو وجهوده في الرواية الأدبية - أمام الدارسين

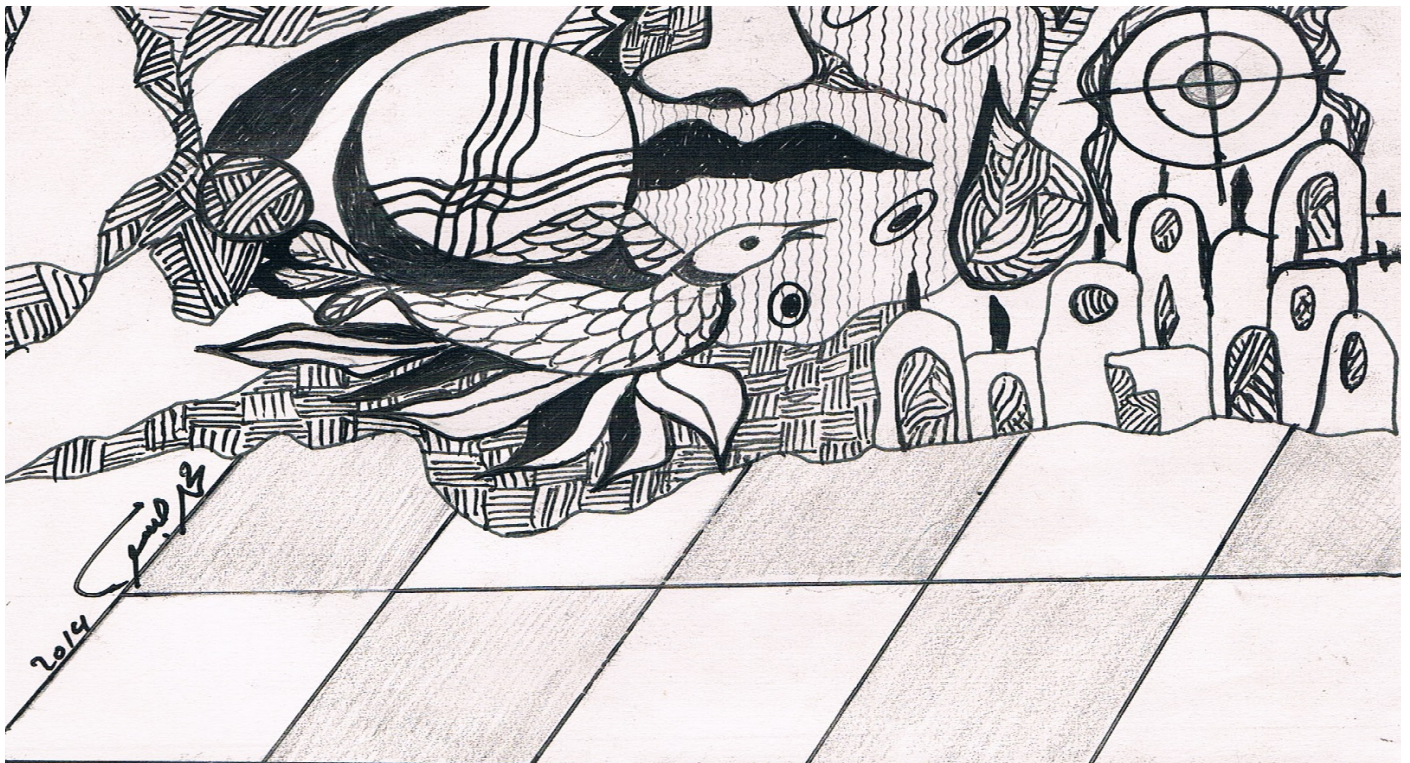
أو التصنع أو الصناعة .. وحسب مايروي يونس بن حبيب بان الشيباني كان لا يخفي رأيه في حالة الشعر وأن أستحسنه يحتاج فيه أما في المناظرات فقد كان له فيها الظفر سواء في رواية البيت أو في تعديل مانقله الرواة .. وفي مسائل فكرية أخرى نراه يتجنب الخوض في قضية خلق القرآن التي أثّرت في زمن المأمون ليس تحاشيا ردة فعل السلطان بقدر ما كان يؤرقه من التحسب الخاطيء للاجتهد وتفسيره بغير موضعه .

لقد كان أبو عمرو الشيباني كما جاء في خاتمة الكتاب رجلا متنوع الاهتمامات ، لقد كان لغويا ومحدثا وراويا للأدب العربي وكاتباً ... إلى غير ذلك إلا أن جهوده في الرواية الأدبية كانت كبيرة حتى قيل أن دواوين العرب قد أخذت عنه ... كذلك نوه الباحث إلى أهمية كتاب الجيم بوصفه كتاب لغة يحتوي على ثروة أدبية هائلة تتمثل في الشعر والأمثال ، إذ يمكن الاستدراك منه على دواوين الشعراء ومجاميع شعرهم (١) كما أنه كان مهتما بالغريب والندر من اللغة .

الهوامش

- ١- إذ أن لمؤلف الكتاب بحثاً عنوانه - رواية الشعر القديم في كتاب الجيم لأبي عمرو الشيباني - نشر في العدد الثامن من مجلة (السدير) التي تصدر عن كلية الآداب في جامعة الكوفة .
- * الكتاب يقع في ثلاثمائة واثنان وأربعون صفحة من الحجم الكبير وهو بالأصل أطروحة ماجستير تقدم بها الباحث إلى مجلس كلية التربية جامعة بغداد .

وورد عنه في الصناعتين انه طلب من احمد بن حنبل وهو واحد من تلامذته الملازمين لدروسه في اللغة أن يكتب جميع ما يجري في مجلسه ولكن لم يصل منها إلا النزر اليسير وبقي كتابه الوحيد - كتاب الجيم - الذي عرض فيه عددا كبيرا من الأمثال مقسما طرقها إلى ثلاثة أنواع منها التي لم يكتب لها الذبوع والانتشار أو التي تفنقر عن كونها أمثال يعتدي بها بالإضافة إلى الأمثال المعروفة وجميعها مبوبة حسب الحروف لتكون مرجعا للكثير من الباحثين والعلماء أمثال ابي الفرج الأصفهاني والأمدي وابن السيد البطلوسي وابن حجر والبغدادى وغيرهم ... وهذا النوع من الكتابة خصه الجاحظ بالقول : من ان الشيباني قد انفرد بإيراد صيغة جديدة للمثل وشرحه وتفسيره .. وتناول الباحث قضية الشاهد الشعري في كتاب الجيم متطرقا عبر فصل كامل إلى طريقة الشيباني التي تغفل تنسبة عدد من الأبيات لقائلها معللا الباحث السبب في ذلك يعود لشهرة هذه الأبيات وذبوعها في كل مكان ثم أن الأبيات في كتاب الجيم فاقت على (٤٥٠٠) بيت وهذا لم يكن أمرا هينا أو سهلا بطبيعة الحال أمام هذا الجهد وكثافته العالية أن يخلو من الشد والجذب والتباين ومع ذلك بقي هذا الكتاب محط اهتمام وعناية الباحثين .. وأما عن مجالسه فقد روي ياقوت الحموي بأنها مكان يلتقي فيها علماء اللغة والنحو ورواة الأدب ويؤمها الطلاب من مختلف الديار والأمصار وكان واسع العلم ملما بأشعار القبائل وأصحابها ثاقب النظر في محاسن القصيدة ومساوئها ومن آرائه النقدية إنه كان يتحامل كغيره من النقاد على الشعر المصنوع الذي هو التكلف



مرجعيات النص الروائي بين الوثيقة والرؤية الفنية دلالة السرد التاريخي التخييلي

د. عبد الله الخطيب
المغرب



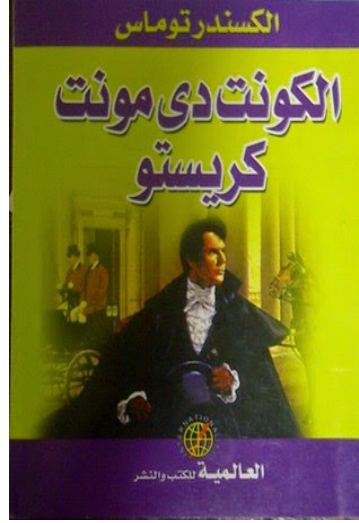
تعتمد العلوم الإنسانية المختلفة إلى دراسة العلاقة الجدلية بين الإنسان والتاريخ واستيعاب أبعادها ، من مثل ما تقدمه علوم التاريخ والأنثروبولوجية والاجتماع وغيرها من نظريات ومعارف ورؤى مختلفة ، وذلك في محاولة لتفسير العلاقة المركبة بين الإنسان من جهة ، والمنظومة التاريخية والثقافية من جهة أخرى .

والرواية ذلك الجنس الأدبي النثري السرد التخييلي ، تحاول التقاط ما هو جوهري وجدلي في علاقة الإنسان بالتاريخ ، لتسهم بشكل فاعل وحاضر في تقديم صورها لهذه العلاقة وفق منظورها الفني الخاص ، وضمن حقول الفن والآداب المختلفة ، جنباً إلى جنب مع العلوم الإنسانية الأخرى .

وإذا كانت الرواية بشكل عام " هي تاريخ متخيل داخل التاريخ الموضوعي " (١) - كما يرى أحد النقاد ، فإن لنا أن نلتمس الخيط الذي يشد الرواية إلى التاريخ عبر اشتراكهما بالعناصر الرئيسية : الإنسان والزمان والمكان ، وأكثر من ذلك اشتراكهما بالقصة أو الطابع القصصي .

والرواية الأدبية تفرز الرواية الاجتماعية والرواية الواقعية بأنواعها ، والرواية الجديدة ، والرواية التاريخية وغيرها ، فإن لهذه الأخيرة علاقة خاصة بالتاريخ ، مستمدة من موضوعها وأسلوبها ، فالرواية التاريخية تشترك مع الرواية الأدبية - بصورة عامة - في وجود بنية تاريخية تتأسس عليها ، بمعنى وجود فضاء وأحداث وشخص كما في الواقع ، إلا أن الرواية التاريخية تنطلق من أحداث وذوات حقيقية مختلفة في الغالب ، وتشكل جزءاً من تاريخنا وماضينا الممتد حتى اللحظة الراهنة .

من تفاصيل وخبرات - فالماضي ملك التاريخ ، والتاريخ حافظه - ، نجد غالباً ما يعزف عن قراءة كتب التاريخ ، ويميل الحياة بين صفحات هذه المراجع المملوءة بالحشود الهائلة من الأحداث المملة والأخبار المتشابهة ، لاسيما أن أكثر المؤرخين قد يجيدون جمع الأخبار ومقارنتها والاستنتاج منها ، إلا أنهم يقومون بهذا في إطار علمي جاف ، ويعرضونها عرضاً قد يكون مملاً يغري الناس بالزهد في كتب التاريخ والوقوف على حوادثه وأخباره . والعنصر الأدبي لازم في كتابة التاريخ ، فإذا أبعد من ناحية احتال على الدخول من منفذ آخر . والشعور بالحاجة إلى هذا العنصر الأدبي هو الذي ساعد على ميلاد الرواية التاريخية ، لأن التاريخ يبعث في النفس البشرية



التوق للماضي وتقليده في جوانب الخير والحذر من الانزلاق في ثغرات البشرية التليدة والتاريخ حين يصبح بأحداثه وشخصياته مادة للرواية ، فإنه يصير بعثاً كاملاً للماضي ، يرتبط فيه الحاضر بالماضي الخالد في رؤية فنية شاملة ، فيها من الفن روعة الخيال وجاذبية الذكرى ، ومن التاريخ صدق الحقيقة . ولعل هذا يفسر جاذبية الرواية التاريخية التي تحاول أن ترد الحاضر لشيء كان موجوداً فعلاً ، فالقارئ وهو يقرأ الرواية التاريخية يشعر أن ما يقرؤه ليس من صنع خيال المؤلف ، فالخيال وظيفته هنا هو تشكيل الصورة التي كانت عليها الحياة في العهد القديم ورسمها دون تحريف أو زيادة أو نقصان ، بيد أن الأديب غير في مجريات الحدث التاريخي لينسجم البناء الفني مع ما يدور في خلده ووجدانه .

وليصل الأديب في كتابة الرواية التاريخية إلى هذا الغرض من الفائدة والمتعة عليه أن يقرأ التاريخ "قراءة تعمّر نفسه بأحداثها وتمتلئ مشاعره بمواقفها ، وسوف يتأثر بها تأثراً يملك عليه نفسه ويستولي على خاطره ، وبذلك يدفع للترجمة عن مشاعره والتعبير عن أحاسيسه ، وبصور لك نفسيته حينما لامسته تلك الشرارة من الذكرى مما يجعل إنتاجه صورة صادقة من نفسه وفكره وترجمة عن أحاسيسه وعواطفه حيال تلك الحادثة أو البطل الذي عمر نفسه وملاً فؤاده وملك عليه خاطره " (٤) فالنارخ في صورته المعروفة ما هو إلا حقائق مجردة لها وجود محدد ، وقد أعدت سلفاً وبمجرد دخول هذه الحقائق التاريخية في إطار العمل الأدبي يتحول العنصر التاريخي إلى عنصر أدبي . وفيما يتعلق بالانزام الروائي حقائق التاريخ ، يقول لوكتاش :

"يجب أن تكون الرواية أمينة للتاريخ ، بالرغم من بطلها المبتدع وحبكتها المتخيلة" (٥) والناقد هنا يرى أمرين ، يتمثل الأول في ضرورة الانزام بحقائق

فالرواية ابتداء تقوم على بنية زمنية تاريخية ، تتشخص في فضاء تاريخي ، يمتد من الماضي وحتى اللحظة الراهنة أو القادمة ، تضيق أحداث تحيها شخصيات إنسانية فنية ، حية وكاملة .

والرواية تعمل على استكناه وحدة الجوهر الإنساني الثابتة عبر امتداد التاريخ ، في سبيل النقاط كل ما هو إنساني وأصيل وصادق ، وهي إذ ذاك تستدل بنظرة علوم الاجتماع والتاريخ والفلسفة وعلم النفس لتدرس من خلالها أعماق النفس البشرية وكيونتها التاريخية والاجتماعية .

ومن الصعب في تمهيد كهذا الإحاطة بمختلف القضايا والإشكاليات التي يطرحها "تصور

الرواية التاريخية" في أدبنا العربي الحديث والمعاصر ، بل إن الإحاطة بمختلف الأسئلة المتصلة بالرواية العربية عموماً ، تتنوع وتتعدد بحسب المقننات النظرية والتعبيرية التي تخص سؤال الكتابة وإنجازاته التخيلية ، وهذا ما يجعل أسئلة الرواية متجددة باستمرار ليبقى النثر الروائي إسهاماً معرفياً وثقافياً مخصباً للرغائب والأحلام والذوات . غير أنني سأحاول في هذا التمهيد تناول بعض المباحث التي تسهم في تقديم لمحات نظرية عن الرواية التاريخية ، من حيث التعريف ، وعلاقتها بالتاريخ ، وحدودها الفنية والحقيقية .

تعريف الرواية التاريخية :

يعرّف جورج لوكتاش الرواية التاريخية بأنها "رواية تاريخية حقيقية ، أي رواية تثير الحاضر ، ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق للذات " (٢) . فهي بالتالي "عمل فني يتخذ من التاريخ مادة له ، ولكنها لا تنقل التاريخ بحرفيته ، بقدر ما تصوّر رؤية الفنان له وتوظيفه لهذه الرؤية للتعبير عن تجربة من تجاربه ، أو موقف من مجتمعه يتخذ من التاريخ ذريعة له" (٣)

علاقة الرواية التاريخية بالتاريخ :

إن الاعتماد على التعاريف المخصصة لكل إسناد نظري يبحث في علاقة الرواية بالتاريخ من شأنه أن يقود الباحث نحو إعادة التفكير في إشكال كبير يخص علاقة الأدب بالتاريخ وهذا يجعلنا نطرح عدّة أسئلة من مثل : هل الرواية التاريخية هي التي تعتمد الحدث التاريخي مرجعية للحدث الروائي ؟ وبالتالي فإن في هذه الحالة مرجعيتين : مرجعية حقيقية متصلة بالحدث التاريخي ، ومرجعية تخيلية مقترنة بالحدث الروائي .

وهذا يصل بنا إلى سؤال هام : كيف يشتغل الحدث التاريخي ضمن الحدث الروائي ؟ أي كيف يشتغل الحقيقي ضمن التخيلي ؟ وسأحاول هنا الوصول للإجابة عن هذه الأسئلة . على الرغم من حب الإنسان الشديد للماضي بكل ما فيه

التاريخ الكبرى دونما تغيير أو تزييف، فيما يقوم الأمر الثاني على جواز استيعاب الرواية التاريخية للبطل الروائي غير الحقيقي، والحكمة الفنية المتخيلة على خلفية صيرورة الأحداث التاريخية الحقيقية.

والروائي في استلهامه للتاريخ يعيد ترتيب الأشياء وتوزيع الأدوار كما يريد، تأصيلاً لرؤيته التي يقيم بناءها في معماره الروائي الجديد.

والروائي في انتخابه للأحداث التاريخية التي تشد نسيج النص

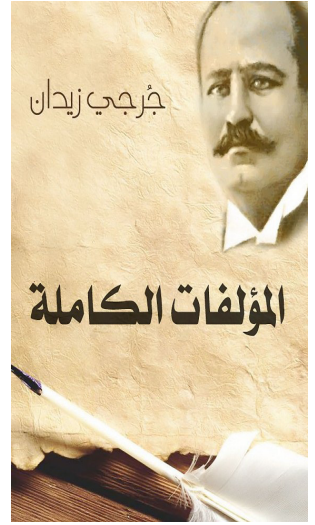
ببنيتها العميقة والشكلية المتماهيتين "يقدر المسافات، ويشكل الألوان، ويصور الأماكن والحالات، ويركب الحوارات، ويبني المشاهد، ويتعمق في الأمزجة، ويفسر المواقف، ويصوغ ردود الفعل، وينزل إلى حيث تمفصلات المجتمع في مكان وزمان معينين" (٦). لخلق بعد ذلك نصاً إبداعياً نواته وحدة التجربة الإنسانية، بمعنى أنّ ثمة أشياء تتجاوز المكان والزمان لتكون الجوهر في الإنسان.

هل وجود بعض الأحداث التاريخية في الرواية يكفي للقول بأنها روايات تاريخية؟

يكاد التاريخ أن يكون منظومة من الأحداث والتماثلات لواقع قائم، متجه نحو الماضي، في حين يكاد التاريخي يكون منظومة من الأحداث والتماثلات لواقع ممكن، متجه نحو المستقبل. ولعل هذا يجعل المسافة بين الواقع والقائم والواقع والممكن تماثل المسافة التي يختزلها سؤال الكتابة بين الحقيقة والاحتمال.

إن التعامل مع التاريخ من حيث هو مكون روائي لا يعني اعتماد التاريخ بديلاً للتخيل، وكأنّ الرواية التاريخية بتكامل مستويات البناء والتجنس لا تكمن في طبيعة الأحداث التي تعرض لها، بل في الطريقة التي تقدمها بها" (٧) والعلاقة بين الرواية والتاريخ هي علاقة يتم في ضوئها تمثل البؤرة السردية: الشخصية، الزمن، الفضاء.... ولذلك، لا ترتبط الرواية بالتاريخ لتعيد التعبير السمة السردية للكتابة الروائية والتاريخية وتدقيق مجال الاشتغال والتفاعل والتنويع عما قاله التاريخ "بلغة أخرى"، واعتماد الرواية التاريخية على الحدث التاريخي لا يعني أنها تعيد كتابة التاريخ بطريقة روائية فحسب بل قد ترتبط الرواية بالتاريخ للتعبير عما لا يقوله التاريخ.

إنّ الرواية العربية، وهي لا تعيد استثمار التاريخ في إنتاجها للدلالة الروائية، تقدّم توظيفات مختلفة في الفهم والقصد، لأنها تختار كيفية محددة في القول والتركيب وإنتاج التخيل، ولأنها تعبر أيضاً عن الحاجة إلى الرواية، والحاجة لأن تكون تاريخية



كذلك.

ويمكننا القول إنّ الرواية التاريخية هي نتيجة امتزاج التاريخ بالأدب؛ فالتاريخ ما هو إلا حقائق مجردة لوقائع تاريخية معينة سواء كان الأمر يتعلق بالحوادث أو بالشخصيات، بيد أنّ هذا التاريخ المجرد عندما يدخل بنية أساسية تعتمد عليها الرواية يأخذ شكلاً جديداً؛ بحيث يصبح عنصراً فنياً من عناصر تكوين الرواية، فيخضع حينها لكاتب الرواية الذي يفسره وفقاً لمزاجه الشخصي، لذا فإن "كتابة الرواية التاريخية محفوفة بالمزالق لأنّ الشخصيات في التاريخ لها وجود محدد، أو بعبارة أخرى هي معدّة سلفاً وكذلك الأحداث التاريخية والمكان والزمان وغيرها، وعلى الفنان أن يصوغها صياغة جديدة لا أن ينقلها كما هي في التاريخ، وهذا العمل هو الذي يجعل اتخاذ التاريخ مادة للرواية عملاً مشروعاً" (٨) لكن يشترط في هذه الصياغة للمادة التاريخية أن تحافظ على كنهها وواقعيتها التاريخية كما هي، فيؤذن للروائي أن يحذف أو يزيد على الحدث التاريخي؛ لكن ضمن ضوابط المحافظة على جوهر المادة التاريخية المعاد صياغتها في العمل الأدبي.

وهناك علاقة طبيعية بين التاريخ والفن الروائي، فالمؤرخ حين يعمد إلى تصوير التاريخ وتسجيل أحداثه عليه "أن يلزم شكلاً من الأشكال السردية الثلاثة، وهي: الحوليات والأخبار والتاريخ.

أما الحوليات annals، فمعناها سنوياً وهي مشتقة من أصل لاتيني.

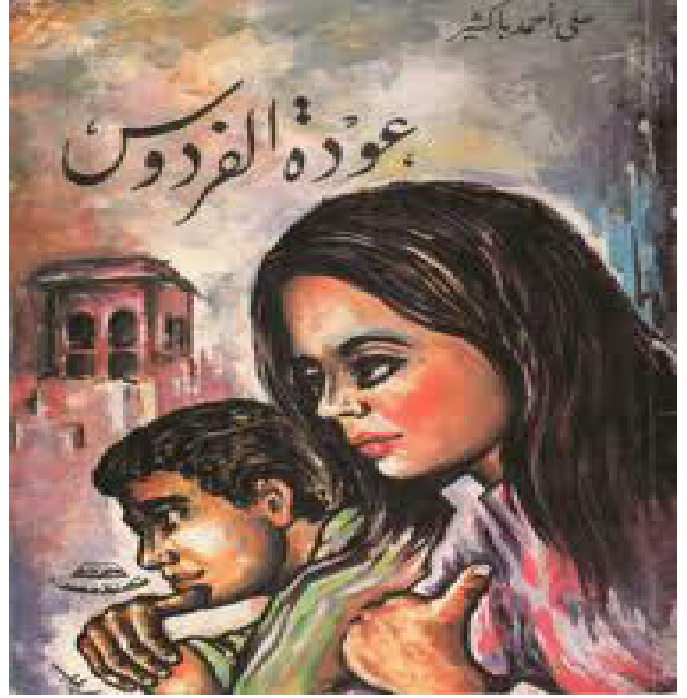
أما الأخبار chronicles، فالأصل يرجع إلى اليونانية chronika وتعني زمنياً.

ومن هنا يتضح أنّ المصطلحين (الحوليات والأخبار) مشتقان من فكرة الزمن، فهما سجل أو قائمة أحداث مرتبة ترتيباً زمنياً، ولا يظهر منها المحور الاجتماعي الذي يصور أحوال الأمة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، أي دون احتوائهما للعنصر القصصي.

أما المصطلح الثالث، التاريخ history فهو يعني قصة وتاريخاً في آن واحد - أي أنّ التاريخ هو احتواء للأحداث في قالب قصصي، يعني المؤرخ فيه يذكر الأنظمة الاجتماعية والسياسية السائدة من حوله في سرده لأحداث التاريخ مما يقرب عمله هذا من عمل روائي؛ حتى قال كروتشة:

"لا تاريخ بلا قص" أي أنه ليس هناك مانع من إضفاء البنية القصصية أثناء تناول أحداث التاريخ وتسجيلها" (٩).

ومن هنا يتضح لنا وجود ارتباط فطري بين التاريخ والفن الروائي، إذ إن كليهما يتضمن سرد الأحداث بشكل قصصي. ولوجود هذه العلاقة بين الفن والتاريخ اتجه الكتاب إلى قراءة هذا المصدر الثري، وهضم صورته وصياغة موضوعاته صياغة حيّة نابضة لتغدو وسيلة للتعبير من خلالها عن أنفسهم ذواتاً تحس وقلوباً تنبض.



بداية ظهور الرواية التاريخية الغربية والعربية

يذهب الدارسون إلى القول إن "الرواية الغربية [نشأت] في مطلع القرن التاسع عشر، وذلك زمن انهيار "نابليون" على يد الكاتب الاسكتلندي والتر سكوت ١٧٧١ - ١٨٣٢م إذ ظهرت رواية سكوت "ويفرلي" عام ١٨١٤م (١٠)، وإن معظم من جاءوا بعده اهتموا بما قرره وساروا على نهجه. وقد كتب سكوت سلسلة طويلة من القصص التاريخية لاقت نجاحاً كبيراً في إنكلترا وله أعمال أدبية متعددة، من أشهرها الرواية التاريخية (ايفانهو) سنة ١٨١٩م، و (الطلسم) سنة ١٨٢٥، ولقد تبع سكوت في كتابة القصة التاريخية عدد كثير من الروائيين، فمن إنكلترا سار على نهجه (بالورليتون وجورج اليوت) وغيرهما. ولم يقتصر تأثيره الفني على إنكلترا وحدها بل تعداه إلى فرنسا وروسيا وأمريكا (١١) فظهر في الأدب الفرنسي الحديث (الكسندر دumas الأب ١٨٠٢ - ١٨٧٠)، وقد نشر من سنة ١٨٤٤ - ١٨٥٢م رواياته الشهيرة التي سارت بالقارئ من عصر لويس الثالث عشر إلى عودة الملكية خلال الحوادث الرئيسية في التاريخ الفرنسي "وقد تبع الكسندر دumas في هذا الاتجاه الكاتب الفرنسي (فيكتور هيجو) (١٢)، وكتب هيجو "روايتين تاريخيتين بينهما حوالي أربعين سنة هما: نوتردام دو باري سنة ١٨٣١م، وكاتر فان تريز سنة ١٨٧٣م" (١٣) ومن هذين الأدبيين انتقل هذا اللون الروائي التاريخي إلى سائر الآداب العالمية الأخرى، ففي الأدب الروسي مثلاً نجد "ليوتولستوى.. ١٨٢٨ - ١٩١٠، الذي كتب روايته (الحرب والسلام) التي تعد أعظم الروايات التاريخية.. (١٤)

أما الرواية التاريخية العربية فقد اختلفت آراء النقاد المحدثين

في جذورها، وانقسموا في هذا الإطار إلى ثلاثة اتجاهات :
 الأول : يرى أن القصة التاريخية "كانت تطوراً طبيعياً عن التراث العربي القصصي" (١٥)
 أما الاتجاه الثاني، فإنه يقرر بـ"أن القصة التاريخية الحديثة لم تكن امتداداً للقصة التاريخية القديمة كقصة عنتره والسيره الهلالية وسيرة الأميرة ذات الهمّة وسيرة الظاهر بيبرس وغيرها، فقد زال هذا النوع من الأدب الذي كان صدى للبيئة التي وجد فيها...، وما هي إلا فرع من فروع الثقافة التي جاءتنا عن الغرب في النهضة الحديثة." (١٦)
 ويرى أصحاب الاتجاه الثالث أن الرواية التاريخية نشأت نتيجة مزاجية بين الموروث من التراث العربي القديم وبين ما جاءنا من الغرب حيث "تمخض الوعي عن حركة مزاجية كبرى بين القصص القومي القديم بألوانه التقليدية والعصرية والشعبية والتجارية وبين المثل العليا الغربية والإنسانية للقصة، ونتج عن حركة المزاجية انقسام القصص الفني إلى قصص تاريخي طويل وقصير إلى قصص اجتماعي طويل وقصير" (١٧).
 وأرى أن للعرب إرثهم القصصي الشعبي كالسير والتخييلات القصصية والشعبية والقصص الشعري، فلا أحد يستطيع أن ينكر هذا الضرب من الفن القديم. وطبيعة الشعوب أن بعضها يفيد من بعض، فالأوروبيون مثلاً في العصر الحديث أفادوا من قصص ألف ليلة وليلة ووظفوها في أعمالهم القصصية، وأنتجوا فناً متقدماً من الأدب تجاوز المنثور إلى الممثل والمرئي، فالحال نفسه عند العرب الذين أفادوا من الخطوات الأوروبية في الرواية الحديثة، فنسجوا على منوالها أدباً جديداً يحاكي الأدب الأوروبي عرف باسم الرواية التاريخية العربية. ويمثل سليم البستاني وجورجي زيدان وأنطون فرح ويعقوب صروف وأمين ناصر وغيرهم الجيل الأول من كتاب القصة والرواية التاريخية، وهو الجيل الذي انصرف جهده إلى التاريخ في سياق حكايات تكون أكثر تسلية وتشويقاً للقارئ (١٨)، ثم تبعمهم الجيل الثاني؛ جيل الذين "استلهموا لحظات ومواقف قديمة من التاريخ العربي والإسلامي، وكان هذا الاستلهم للأشكال والموضوعات التراثية والوطنية والاجتماعية والأخلاقية والعاطفية تجليات أدبية - بمستويات أدبية ودلالية مختلفة - لمحاولات إبراز الذات القومية في مواجهة الغرب" (١٩) واستلهم بعض الكتاب هذا التراث في رواياتهم بهدف بعث أمجاد الماضي وبطولاته، ومن هؤلاء عادل كامل ونجيب محفوظ وعبد الحميد جودة السحار ومحمد فريد أبو حديد وعلي أحمد باكثير وعلي الجارم، وقد صدرت روايات هؤلاء في الأربعينات (٢٠) وعلى الرغم من هذا العدد الوافر من الروائيين الذين كتبوا الرواية التاريخية في فترة متقدمة، إلا أن المنحى التاريخي يحتاج من القاص أو الروائي إلى وعي عميق ومعرفة شاملة بالحياة الاجتماعية خلال الفترة التي يؤرخ لها فنياً، وعلى ذلك جاءت أعمال باكثير التاريخية،

يستند إلى تجارب سبقته على الطريق وإلى أسس ينطلق منها معاصروه من الكتاب، فالأجاء نحو استلهام التاريخ أصبح يشكل معلماً واضحاً" (٢٢)، فاهتم الأدباء والكتاب بكتابة الرواية التاريخية التي تعالج القضايا المعاصرة في الساحة العربية. وهذه الفترة هي فترة النضج للرواية التاريخية، ولا أقصد التقليل من شأن الروايات التاريخية التي كتبت فيما بعد ولكنني أحسب أنها جاءت صدى لروايات تلك الفترة.

وابان تلك الفترة ظهر تياران نقديان: تيار يدعو إلى التجديد والأخذ بأسباب الحضارة الأوروبية في جميع العلوم الأدبية والعلمية. وتيار يدعو إلى المحافظة على القديم وخاصة التراث العربي الموروث، وكانت وسيلة أصحاب هذا التيار "العمل على إحياء تراث العروبة في الدين والعلم والفن" (٢٣) فكان من الطبيعي أن يتجه أنصار التيار الثاني إلى التاريخ ليختاروا منه ما يصلح أن يكون مادة لقصصهم لخدمة أهداف تيارهم. ولعل هذا يفسر لنا سبب إقبال الأدباء ذوي الطابع الديني غالباً على كتابة القصة التاريخية.

والناظر في تلك الحقبة الزمنية التي انبثقت منها الرواية التاريخية يمكنه أن يعيد ازدهار الرواية التاريخية إلى عاملين: أولاً: ارتباط ذلك القصص بالحركات الثورية الإسلامية منها والقومية، إذ إن كتابتها وقراءتها كانت نوعاً من مقاومة الاستعمار، وكان يلجأ إليها الأديب تعبيراً عن شعوره القومي الذي يخفيه خشية من بطش المحتل.

ثانياً: وجود هذا النوع من القصص كان صدى للنزعة العامة للعصر حينذاك التي كانت تدعو إلى إحياء التراث الإسلامي والمحافظة عليه لمواجهة التيارات الأوروبية الوافدة - كما بينت آنفاً -.

من هنا نستطيع التأكيد بأن الرواية التاريخية في تلك الفترة بالذات استطاعت أن تعبر عن التيارات الفكرية التي كان يموج فيها الواقع، وتفرضها الأحوال المعيشية والظروف الاقتصادية والسياسية.

الهوامش

- ١ - محمود أمين العالم، الرواية بين زمنيها وزمانها، فصول، ع: ١٢، مجلد ١٩٩٣م، ص ١٣
- ٢ - لوكتاش، جورج، الرواية التاريخية، ص ٨٩
- ٣ - عبد الحميد القط، بناء الرواية في الأدب المصري الحديث، ص ٣٣
- ٤ - محمد عبد الرحمن شعيب، في النقد الأدبي الحديث، ص ٣٣ - ٣٤
- ٥ - لوكتاش، مرجع سابق، ص ٢١٥
- ٦ - سيار الجميل، الفن الروائي التاريخي العربي، البيان، مج ٢، ع ٢٤، ١٩٩٩م، ص ٣٩
- ٧ - عبد الفتاح الحصري، هل لدينا رواية تاريخية، مجلة فصول مج ١٦، ع ٣٤، شتاء ١٩٩٧، ص ٦٢
- ٨ - عبد الحميد القط، بناء الرواية في الأدب المصري الحديث،



فيها نوع ملموس من التوازن بين متطلبات الحياة الاجتماعية والفنية، وتطلعه الجاد نحو تأصيل فني للرواية التاريخية الإسلامية، وبذلك جاء الحدث التاريخي في رواياته مرتبطاً بالرؤية الاجتماعية التي كانت تنطلق من التاريخ وتميل به إلى معالجة الواقع.

ومن ثم نستطيع القول: إن الرواية الفنية التي ظهرت مؤخراً في البيئة العربية قد تفرعت وتعددت ألوانها، يظهر هذا في التصنيف الذي أعده الدكتور محمد مندور للاتجاه القصصي الحديث عند العرب؛ بادئاً بأول نوع تفرع عن القصة الفنية الحديثة عند العرب وهو "الاتجاه التاريخي الذي ابتدأه جورج زبدان، وجاء بعده فريد أبو حديد فجدد في معناه وحدد من وسائله وأوشك أن يخلقه خلقاً جديداً في "الملك الضليل" و"زنوبيا"، وتبعه في ذلك شاب ينبعث منه الأمل وهو علي أحمد باكثير كاتب "أخانتون" و"سلامة القس" و"جهاد"، أما القصة التحليلية فتمثلها "سارة" للعقاد، أما أدب الفكرة الذي يصدر عنه توفيق الحكيم، ومنحى طه حسين الذي يتميز بموسيقاه وتدفق عواطفه، وأخيراً لدينا الأدب الواقعي الذي برع فيه محمود تيمور" (٢١).

وتعد الفترة "مابين ١٩٣٩ - ١٩٥٢ هي الفترة التي بدأ فيها التحول الحقيقي نحو اعتبار الرواية فناً يمكن أن تتوفر جهود الكاتب عليه، وفيها اتضحت معالم اتجاهات فنية وموضوعية، بحيث لم يعد الكاتب يعتمد على مغامراته الفردية، وإنما

- ١٦ - محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث، ص ١٥٣
 ١٧ - محمود حامد شوكت، الفن القصصي في الأدب المصري الحديث، ص ١٣٨ - ١٣٩
 ١٨ - السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، ص ٣١
 ١٩ - محمود أمين العالم، الرواية بين زمنيتها وزمانها، مجلة فصول، مج ١٢، ١٤، ربيع ١٩٩٣م، ص ١٧
 ٢٠ - شفيق السيد، اتجاهات الرواية العربية في مصر، ص ٢٧
 ٢١ - محمد مندور، في الميزان الجديد، ص ٣٩
 ٢٢ - سيد حامد النساج، بانوروما الرواية التاريخية، ص ٤٤
 ٢٣ - أحمد الهواري، الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، ص ١٨٧

- ٣٣ ص
 ٩ - فريال جيبوري، الرواية والتاريخ، انظر مجلة فصول، العدد الثاني المجلد الثاني القاهرة ١٩٨٢، ص ٢٩٣ - ٢٩٤
 ١٠ - جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، ص ١١
 ١١ - إيفور إيفانز، موجز تاريخ الأدب الإنكليزي، ترجمة شوقي السكري وعبد الله الحافظ، ص ١٩٨
 ١٢ - ينظر هنري توماس، أعلام الفن القصصي، ص ١٢٥ ومابعد
 ١٣ - فان تيغم، الرومانطيقية، ص ٨٩ - ٩٩
 ١٤ - أحمد الهواري، الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، ص ١٨٧
 ١٥ - فاروق خورشيد، في الرواية العربية (عصر التجميع)، ص ١١



رواية (ظلمة يائيل) ومتخيل التاريخ للروائي محمد الغربي عمران

د. شوقي بدر يوسف
اليمن



التاريخ حركة دائرية مستمرة الدوران، تستحضر نفسها بصور متشابهة.
ش . ب . ي

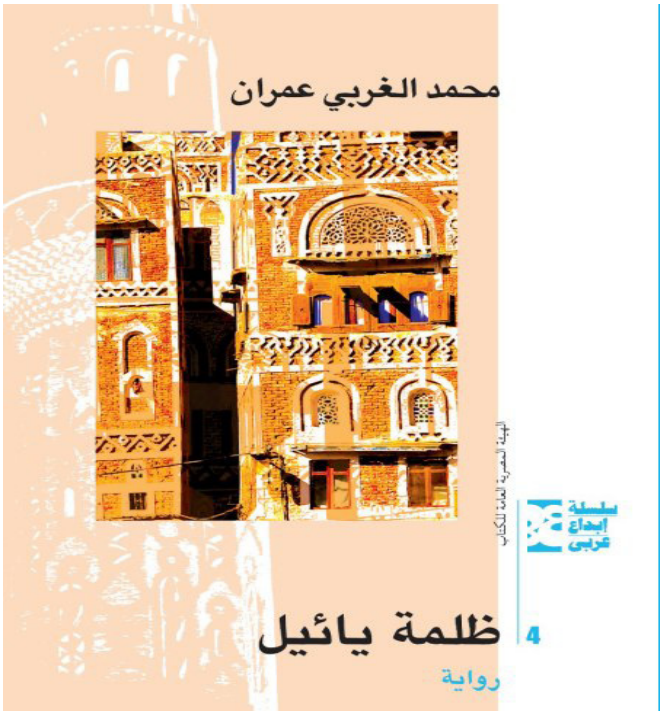
يعتمد الكاتب اليمني محمد الغربي عمران على مدونات التاريخ واستلهام التراث السردى كمحور حاكم وثيمة أساسية كاشفة لنسيج روايته الأخيرة "ظلمة يائيل" - الفائزة بجائزة الطيب صالح فى دورة ٢٠١٢ - وهى الرواية الثانية التى جاءت بعد روايته الأولى "مصحف أحمر" وهما روايتان يتضح من أبعادهما الدلالية والتأويلية أن الكاتب يستهل بهما مشروعه الروائى الجديد مستوحيا نمذجة خاصة من الكتابة الروائية حدائثية النسق والتوجه، يتموضع نسيجها وموضوعها حول البحث عن الزمن الضائع، والزمن الضائع هنا ليس زمن بروس، إنما هو الزمن المتضخم بمكامن التاريخ ماضيه وحاضره، وهو إعادة للمشهد الروائى اليمنى بذائقة حدائثية جديدة تعيد ما كان يرفده مؤسسى الكتابة الروائية اليمنية الحديثة، أمثال محمد أحمد عبد الولى صاحب "صنعاء مدينة مفتوحة"، وزيد مطيع دماج صاحب "الرهينة"، وحسين سالم باصديق صاحب "عذراء الجبل"، ومحمد محمود الزبيرى صاحب "مأساة واق الواق"، وعزيرة عبد الله صاحبة "أحلام نبيلة"، ونادية الكوكبانى صاحبة "حب ليس إلا" وغيرهم من الكتاب الذين كانت كتابتهم الروائية تتطلع إلى طرح كتابة سردية يمنية تكسر حاجز المحلية وتخوض فى تجليات حدائث المشهد الروائى العربى والعالمى فى رؤية جديدة تحفر فى زاوية خاصة بإشكاليات وقضايا المجتمع اليمنى خاصة والعربى عامة، وتضيف إلى المشهد السردى الإنسانى.

قائمة بين الأئمة والطوائف الأخرى المتسلطة الحاضرة من تاريخ موغل في القدم، ولعل هذا الحشد الكبير من المحكيات النصية المتواترة والتي جاءت في رواية "ظلمة يائيل" على لسان الراوى الحاكى والسارد العائد بنا إلى مآهات التاريخ اليمنى حيث تصب في مدينة صنعاء روافد كثيرة وشخصيات عدة في صراعات محتدمة وقتال دموى حول من يتسيد الموقف؟، ومن يحكم؟، ومن هو صاحب الكلمة العليا الأمر الناهى فى البلاد؟، كان الأئمة فى صنعاء كثيرا ما يتناسخون حول كرسى الحكم يوما بعد يوم، يجلس إمام على كرسى السلطة وسرعان ما ينقلب عليه آخر بمعاونة قبائل موالية له، وهكذا دواليك يستمر القتال دائرا فى كل مكان من المدينة، ولا يسلم الرعية من هذه الاضطرابات السائدة على الساحة، ولا يستريحون منها، القتل دائر فى كل مكان لمجرد وشاية أو تصفية حسابات، والسحل وتقطيع الرؤوس والأطراف وتعليقها على الأبواب، وتحطيم الدور وحرقها، والعبث بمقدرات الرعية، تجرى على قدم وساق كلما اعتلى سدة الحكم إمام جديد، كافة وسائل التعذيب والتنكيل تتحرك وتستخدم للترهيب والتعذيب، كلما جاء إمام على أنقاض آخر، كان حجم الاستبداد والديكتاتورية والقهر والانتقام بطريقته البدائية فى نسيج الرواية يفوق الاحتمال، وكانت هذه هى السمة السائدة للتنكيل والعبث بالحريات وأرواح الناس فى ذلك الوقت، وهو ما استدعاه الكاتب ليرجى إلى نفس السمات القاهرة الآن. وعن ذلك يقول الكاتب: "الرواى يصنع بمخيلته حياة أجمل، موازية لواقع قد لا يراه مناسباً، ولا يكتفى بمحاكمة وتجريم الماضى، ومحاكمة الحاضر، بل إن الرواية تجعل الكاتب يستشرف ألوانا مغايرة يصنعها كى يلوّن بها الغد". (١) من هنا نجد أن روايتى "مصحف أحمر"، و "ظلمة يائيل" تتخذان مسارا واحدا فى الاشتغال على تيمة حدثية فى موضوعها وهى تيمة التمرد على مستويات السلطة يختلف أشكالها، يحاول الكاتب فى مستويات السرد فى كل نص أبعاد تهويمات الواقع وما ينتج عنه من تشوهات لا إنسانية تطل الشخصية والحدث والتيمة الرئيسية بأحداثها وشخصياتها وفضاءاتها، بحيث يعيد التاريخ تشكيل نفسه بنفسه بصورة تمتع من الواقع وترد حالة من حالات التاريخ ويمتزج الحدثان القديم والحديث ليشكلان معا بؤرة رمزية تقول ما لا يقوله السرد فى صورته الأحادية التعبير، ففى "مصحف أحمر" يستعرض الكاتب تاريخ اليمن الحديث فى أحد وأبرز مفاصله والصراعات السياسية والاجتماعية الدائرة فى دهاليز ودروب السياسة المعاصرة، بينما نجد فى "ظلمة يائيل" أن الطرح طال التاريخ القديم من خلال إشكاليات الحاضر وما يجرى الآن أيضا على نفس الدهاليز السياسية والاجتماعية المسيطرة على الأرض فى اليمن.

كتابات جديدة تؤصل أبعاده وتثرى محاوره، هى تلجأ فى تجليات وآليات كتاباتها إلى كل الممكنات فى الفن الروائى الواقعى والتاريخى والرمزى والتسجيلى، كما تستثمر تابوهات العصر فى رقد حالة جمالية نصية تتوحد فيها بؤر إنسانية ومشهدية تتجه إلى رقد الحالة الواقعية التى ترسخ تحتها حدثا المشهد السردى اليمنى فى منجزه المعاصر، ولعلنا نشير فى هذا السياق إلى منجز عدد من الروائيين فى اليمن قادمين إلى المشهد بقوة نذكر منهم وجدى الأهدل، على المقرى، محمد الغربى عمران، بسام شمس الدين وغيرهم سوف تمتلئ بهم الساحة.

متخيل التاريخ

ولعل متخيل التاريخ وما يستحضره محمد الغربى عمران فى روايته "ظلمة يائيل" من بنية مخيالية ترمز فى تصوير الشخصيات والأماكن والأحداث، والغوص داخل إشكاليات وقضايا المجتمع بشكلها الحالى إلى إحداث حالة من اسقاط التاريخ على واقع الحال الحادث الآن، من خلال استلهاه وقائع، ومدوناته، ومزجها بالمتخيل السردى فى محاولة لفرض رؤية تكشف عن الواقع المزرى الذى تعيشه المجتمعات العربية الآن عن طريق استلهاه واستنطاق التراث التاريخى، واستخدامه كقناع للاتكاء على قضايا معقدة وشائكة ترتبط ارتباطا وثيقا بإشكاليات هذا المجتمع، والنزوع الدائم إلى السلطة، والصراع المميت حول كراسى الحكم، وانعكاس ذلك وتأثيره على المقدرات الإنسانية للشعوب وحققها فى العيش فى أمان، وهو ما تحاول طرحه رواية "ظلمة يائيل" فى تيمتها الرئيسية من خلال تأسيس عالم رواى يفترض فيه التاريخ كحقيقة موثقة، وتبرز فيه الرواية كحالة متخيّلة، تتماهى فيه الحاليتين وتتعلق أحداثهما بين الماضى والحاضر فى إحداثيات تستحضر التاريخ لتفرضه على الواقع الآن، ويبرز دور المتخيل فى الاشتغال على ما يفترض أنه حدث فى الماضى وما يحدث مثيله الآن باستخدام شخصيات رمزية متخيّلة، وأحداث كاشفة ربما تكون فى بعض الأحيان صادمة، وتابوهات عالقة، وعوالم شبه أسطورية وأحداث غامضة ومشاهد جريئة، وهى تيمات روائية تبدو جميعها وكأنها مرحلة من رواية الكاتب الأولى "مصحف أحمر" بتداعيات أحداثها، هى تتواجد بقوة فى رواية "ظلمة يائيل" من خلال سيطرة التوجس السياسى واستخدام البعد التاريخ والتراثى والاتكاء على الأحداث المستمدة من صراع القوى المختلفة للهيمنة والتسلط بين تيارات عدة، نجد هذه التيمة متواجدة بوضوح فى "مصحف أحمر" بين اليمين واليسار فى التاريخ الحديث من خلال استنطاق الواقعى والمتخيل معا، لكننا نجد فى "ظلمة يائيل" تتأرجح فى تحديد توجهاتها وتتسارع وتيرتها فى مناخات التاريخ والشخصيات القادمة من الزمن القديم عبر الصراعات الدموية التى كانت



"إلى وطني التواق للعدالة والحرية". وهي عتبة مهمة من عتبات النص أفضت إلى محاولات الكثيرين لمنح هذا الوطن العدالة بمعناها الحقيقي، كما منحت النص بعدا رمزيا في بحثية جوذر عن شؤذب وكأنه يبحث عن هذا التوق الذاتي المعبر عن الحرية والهوية والعدالة، هذه العتبات والعلامات والأيقونات المتصدرة لساحة النص تشير في دالاتها ودلالاتها على ما يجسده النص من أحداث ويؤثر تفاعلية لها تأويلها الدلالي والتأويلي على ذائقة المتلقى في تناوله، وفي نفس الوقت هي حاملة في طياتها أبعاد ما تحتويه الرواية من جماليات وظواهر نصية وإبداعية كاشفة، وحشد كبير لأحداث محكية استلهمها الكاتب من تاريخ اليمن في بنية سردية اختزل فيها رؤية التاريخ ورؤية الواقع المشابهة له والتي تكاد تتطابق معه حد الحافر على الحافر.

الرواية والكتابة

ينقسم النص إلى ثلاثة أقسام رئيسية يندرج تحت كل منها مجموعة من المحكيات النصية تأخذ كل منها عنوانا فرعيا يشي على ما بداخلها من أحداث وشخص وروى، الأقسام الثلاثة هي: "صنعاء- ظلمة يانيل- الرحلة". يفرد الكاتب في القسم الأول محاور تاريخية بعينها عن صنعاء في بداية القرن الخامس الهجري والمناخ العام السائد لهذا العصر بكل ما يحمل من بشر، وصراعات محتدمة ودائرة بين الحكام الأئمة، في أماكن محددة، وشخصيات متخيلة، وراو يبدأ في سرد هذا المتخيل، ليحدد من خلاله وقائع تنقلنا بين الواقع والمتخيل، في سرد شفيف للمحكيات المسرودة على لسان الراوى الكامن في نسيج النص منذ أن عرفنا بنفسه في مستهل الأحداث بقوله:

عتبات النص

النص في "ظلمة يانيل" في عتباته الأولى يستند إلى عتبتين رئيسيتين أطلق الكاتب من خلالهما إشارة البدء، واخترق من خلالهما رؤية النص بتفاصيله ومحاور تشكله، واختزل من مفرداتهما كوامنه كاملة. العتبة الأولى هي عنوان النص الرئيسي المكون من مفردتين هما "ظلمة يانيل"، وهما في دلالة التأويل تحملان معنى الظلام الدامس النابع من شخصية "يانيل" المرأة اليهودية الكاشفة عما يعتمل داخل هذا الظلام الرمزي المتماهى منذ البداية في شخصية البطل، وقد جاء هذا العنوان كنص فوقى كما يسميه جيرار جينيت أحفل غلاف الرواية كأيقونة مهمة له إشارات وعلاماته المتجذرة داخل نسيج وجسم النص، والثاني عنوان مكمل له هو "غواية الروح ومثاهاتها" استكمل به الكاتب المعنى، وحدد فيها مثاهات ما تتعرض له الروح من غواية حسية ومعنوية وما تعانیه وتكابه في مثاهاتها التي ستعرض لها في محاور حياتها المختلفة، وقد اختزل الكاتب في هذين العتبتين محور الرواية بأكمله، و كان لهذا العنوان أيضا إشارات وعلاماته الخاصة به، بحيث يمثل الإثنان، الأول والثاني معا بؤرة النص وسطوة تجسيد المعنى الكبير الجاثم على نسيجه، ومحاوره المختلفة من خلال الإحساس بالمفردات المشكلة لهاتين العتبتين، إضافة إلى باقى العتبات المتمثلة في الإهداءات التي جاءت نمطية كما هو الحال في رواية "مصحف أحمر"، وقد جاءت الآية القرآنية المتصدرة للنص والتي تشير هي الأخرى إلى بؤرة زاخرة بالمعاني والإشارات والعلامات الدالة على فحوى النص وجوانبه المختلفة وهي الآية ٨٧ من سورة الأنبياء، التي جاءت مطابقا تماما لما يريد النص التحويل عليه من رؤى ومعاني ودلالات حاكمة ومضامين حقيقية، حيث تشير الآية الكريمة في قوله تعالى: "وذا النون إذ ذهب مغاضبا فظن أن لن نقدر عليه فنادى في الظلمات أن لا إله إلا أنت سبحانك إني كنت من الظالمين". تقضى الآية الكريمة إلى تشابه كبير بين ظلمة الحوت التي سجن فيها سيدنا يونس، وبين ظلمة يانيل التي سجن فيها الفتى جوذر، في سجن القلعة كذلك كان التشابه في خروج كل من سيدنا يونس وجوذر من سجنهما حينما نادى كل منهما بطريقته الخاصة في الظلمات أن لا إله إلا أنت سبحانك إني كنت من الظالمين، فألقى الحوت بسيدنا يونس إلى الشاطئ سليما معافا، وقبض الله لجوذر في سجنه شابا مسلما كان سببا في خروجه من هذه الظلمة المميته، لذا جاءت هذه العتبة الاستهلالية لتضئ واقع النص ببعد رمزي اتكأ عليه الكاتب ليعيد من معناه الحقيقي بعد الحرية والأمل في التواصل، والقارئ للنص سوف يتلمس بنفسه المعنى الكبير من هذه الآية الكريمة التي احتلت عتبة النص في بداياته الأولى، ثم يختم الكاتب عتباته النصية بإهداء خاص إلى الوطن بعبارة



محمد الغربي عمران

أنا جوذر بن، عشت كما شأنت لي المشيئة". (٢) هكذا عرّف الراوى نفسه في بداية الرواية بهذه الكلمات البسيطة المبهمة، محاولاً أن يستطرد بعد ذلك في التعريف من خلال الأحداث، عبر لغة سردية لها شفراتها وعلامتها الخاصة جاءت عبر شخصية حائرة في حياتها وعشقها، وتائهة في عقيدتها، أطلق عليه الكاتب لفظ (غويم) فهو من أب مسلم سنى سبق له التحول من اليهودية إلى الإسلام، وأم كتابية يهودية هي ابنة عمه، وهو ما انعكس على فكر الولد الصغير وعقيدته الحائرة بين عقيدة الأب والأم والتي أوضحها الكاتب ليدل من خلالها على أثر المفارقة الحادة التي انعكست على روح البطل في شتى توجهاته في أحداث الرواية، وعلاقته اللافتة بمعلمه الإسماعيلي المذهب "صعصعة" الأب الروحي له، وهي علاقة ملتبسة، تبدو غائمة في بعض الأحيان تشير إليها الرواية بإشارات خاصة دون أن تفصح عن طبيعة هذه العلاقة. كذلك هذا الأنثروبولوجي المستمدة دقائقه من التاريخ الاجتماعى للمجتمع اليمنى في بداياته التاريخية التى انتخبها الكاتب بدقة متناهية، وما يدور فيها من صراع مميت على السلطة بين طوائف الزيدية والإسماعيلية وأهل السنة لتحقيق أطماع الوثوب على كرسى الحكم فى صنعاء منذ هذه الأزمنة القديمة، وما كان يحدث فيها من وقائع القتل والتدمير والاستلاب فى بشاعة منقطعة النظير فى ذلك الوقت، كذلك يتأكد هذا البعد من خلال ما نراه فى طقوس محددة تباشرها الأم "يائيل" فى معتقدها اليهودى فى حجرة خاصة ببيتها تسمى "بيت الهويم" وما تمارسه فى الكنيس، وكذلك فى مقولات الحاخام اليهودى لها، وهى تحاول أن تجذب أبنها جوذر إلى نفس الطقوس بعيداً عما يمارسه معلمه صعصعة المسلم، فمنذ أن التحق جوذر بخدمة المعلم صعصعة شيخ مشايخ المدينة فى حى الوراقين بصنعاء وهو صبى صغير لا يتجاوز الثامنة من عمره، تعلم لديه صناعة رسم الحروف ونقش الزخارف، وتحضير ألوان الكتابة والتصوير ورقوق الكتابة والتجليد وغيرها من فنون صناعة الكتابة والكتب. ومن ثم يبدأ الراوى (جوذر)

الشخصية الرئيسية فى الرواية فى سرد حكايته، بدءاً من هذا اليوم المشؤوم، فى يوم من أيام جمعة شهر محرم الحرام من عام ٤٣٥ للهجرة. حين هاجمت ثلة من جنود الإمام المثلث المخلوع سوق الوراقين وتقتل - قبل أن يرحل إمامها عن صنعاء - المعلم صعصعة، الذى صرخ فى صبيه لينجو بحياته "لحظتها صرخ بى المعلم صعصعة لمراهم" أهرب يا جوذر بسرعة.. أنج بحياتك". (٣) وكأن هذه الصرخة كانت بمثابة البدء لرحلة الحياة لهذا الصبى فى ذلك الوقت، ويستخدم الكاتب أسلوب الفلاش باك وتيار الوعى والمونولوج الداخلى فى التنقل بين المشاهد المختلفة، فبعد مصرع "صعصعة" تعود الذاكرة بالراوى إلى الوراء حين حضر وهو صبى صغير ممسكاً يد أمه لتسلمه إلى المعلم الذى رحب بهما، وبعمل الصبى لدى معلمه الجديد، ومن ثم بدأت ملامح الصبى فى التشكل وبدأت إرهاصات التعلم تتحول معه إلى فكر جديد ووعى بما يدور حوله خاصة ما كان يتفاعل فيه مع إرهابات مناخ هذا الوقت. وبمرور الأيام يقترب الصبى من المعلم وأسرته المكونة من زوجته وأبنته شوذب، وتبدأ الرحلة الأولى للراوى جوذر فى ظل رعاية هذا الرجل وأسرته، ومع تفتح وعى الصبى، بدأت معالم الحيرة تصاحب هواجس الصبى فى رحلة التعليم الأولى من جهة، وفى حياته الخاصة مع أمه اليهودية من جهة أخرى، كان تائها ما بين ما يراه من معلمه صعصعة خاصة حين يلجون باب المسجد للصلاة، أو لرؤية نقوش الآيات القرآنية الموجودة على حوائطه، وبين ما يراه من طقوس تعبد أمه، وما كان يسمعه من الحاخام من أحكام وأقوال مستمدة من التلمود "وقفت أمام عالم من المتاهات.. عقود متداخلة تحمل بعضها بعضاً.. كوة فى عمق المسجد وقد احتشدت ألوان وأحرف وأشكال على حوافها.. وقف المعلم متمتماً كالمسحور.. وقفت متهيبة.. لم أدر ما على فعله. أتابع المعلم مستمراً فى صلاته". (٤) يرتبط جوذر بعاطفة حب مع شوذب ابنة معلمه، وتبادلها شوذب نفس العاطفة، وتتجذر هذه العاطفة المشبوبة فى قلبه لتصبح هى الشغل الشاغل له طوال أحداث الرواية، وتصبح شوذب هى الانتماء الأصيل فى نفس جوذر خاصة بعد أن اختطف الفتاة مرتين، المرة الأولى أحضرها والدها من أعالي جبال حراز، والمرة الثانية عندما قام هو برحلته - التى استغرقت الجزء الثالث من الرواية - إلى مكة بحثاً عنها حينما سبيت وضمت إلى حريم (أسماء بنت شهاب) أم الإمام المكرم أحمد المصليحي، كانت عاطفته تجاهها تمثل حالة من حالات فتنة العشق، وسطوة الهوية، وقوة الانتماء وكان الكاتب قد رمز لشوذب بالوطن، ومن أجل البحث عن الهوية والوطن والانتماء سار جوذر رحلة طويلة للبحث عن جوذر حينما طمست هويتها واختلطت وسييت، وفى سبيل ذلك عانى جوذر ما عانى، وكابد مشقات كثيرة، وتعرض للموت عدة مرات،

القلعة". (٧).

يقبض على جوذر ويودع سجن القلعة بسبب وشاية، ومؤامرة جار له في سوق الوراقين حينما اكتشفوا لديه كتب (الحرازي) فقيه الباطنية وسط جمع كبير من الناس، ويقبض عليه وسط صراخ جاره الحسود القائل: "هذا هو ابن اليهودية، إنه مثل معلمه صعصعة الباطني عدو الله، يروج لكتب حانوته الشرك والزندقة، انظروا الحانوت ملئ بكتب فقهاء الباطنية. سريعا ما تجمع المارة، وصبيان الوراقين، قدم مجموعة من العسكر، التفت إليهم رسول الحرازي، وقال بصوت لا يخلو من صرامة: ماذا تنتظرون.. هيا احموه؟" (٨)، وهناك يجد مجتمعا لا يوجد له مثيل على وجه البسيطة، دائرة الموت المأساوي البطئ تظلل الجميع بظلالها المظلمة، في هذا المكان المظلم تماما لا يستطيع جوذر ولا أى نزيل آخر أن يرى كف يده من شدة الظلمة وطغيان الحالة، كانت تساؤلاته حول ما هو فيه وما يشعر به حوله من رؤى، وظلال متحركة، وظلمة طاغية، تجعله يتساءل عما إذا كان هو قد مات فعلا أم لا، يحاول أيضا أن يتفهم اسئلة غامضة كانت حائرة معه ويحاول الأجابة عليها في هواجسه دون طائل، كانت هواجسه تطل اسئلة الذات ولا إجابة شافية عما يعيشه في هذا المكان المظلم تماما شكلا ومضمونا: "إن كنت في مجنة الميتين ساجد المعلم حتما هنا.. وقد أجد بشارى.. سأطلب منهما أن يكمل لي حكايات أمى.. وسأحدثهما بما لدى". (٩) وتتداعى في هذا المكان الموحش خواطره نحو العالم الخارجى وما فيه، شونب ابنة معلمه وحبيبته وأمه يائيل ومعلمه صعصعة، وصديقه قعطاب جار المعلم، ووالده بشارى، وزوجة معلمه التى أمرته بإعادة إصلاح محل معلمه صعصعة والعمل به، وكانت فى نفس الوقت تحاول إغوائه والإيقاع به فى حبال شبقيتها ورغبتها الذاتية، كان يتذكر ويتخيل أحبائه وأهله ومعارفه فى هذا المحبس الرهيب فى ظلمته وظلامه: "أغمضت عيني هروبا من جحيمى.. أبحث عن نور بداخلى.. نور يواسى غربتى.. أحاول نسيان جسدى وعذاباتى.. أن أرحل بخيالى إلى نور الحياة الماضية.. إلى صنعاء.. خلقت بعيدا بعيدا". (١٠) كما كان يتخيل نفسه من كثرة بشاعة ما عانى ولاقى وكأنه قد مات وهذا هو البرزخ: "تيقنت أنى قد رحلت عن الحياة، وأنى فى مجنة الموتى.. وكل ما أشعر به هو الموت". (١١) وحول هذه النقرة العميقة الغائرة فى الصخور الصماء المبهمة التى تنفلت إليها الأرواح وتذهب إلى حيث لا أحد يدرى، وتسقط فيها الأجساد إلى حيث لا قرار: "مات الوقت وسط ظلمة لا تشبه أى ظلمة.. لا أعرف كيف.. أو أننى كنت وأهما بوجودها. أنا على يقين أنها ينبوع الظلمات أو أنها ظلمة الله". (١٢). فى هذا المناخ وهذه العذابات الأبدية والألم اللانهائى ووسط هذه الظلمة الحاكمة يتحول جوذر إلى حشرة كحشرة كافكا ويعيش سنوات الضياع فى هذا المعتقل الأسود، وفى يوم تظهر نؤابة من

ووقع فى الأسر أكثر من مرة، حتى أنه تعرض للغواية واضطر أن يضاجع نساء فى عزه الذاتى من أجل رحلة البحث عن امرأة خياله "شونب"، كان يلقي بنفسه فى المهالك فى سبيل معرفة مكانها واسترداد هويتها الأنثوية المتمثلة فى هذه المرأة الهوية والوطن والانتماء، ظل يبحث عنها فى كل مكان عندما فقدت، وكانت رحلة البحث تمثل مادة جليلة للكاتب لطرح هذه الرحلة الطويلة التى قطعها جوذر فى صحراء وأعالى الجبال اليمينية للبحث عن هوية الوطن، وكان يحمل معه بعض ما كانت نقشتها معه شونب فى دكان أبيها لا يفارقه أبدا، حتى عندما عاد من رحلته إلى صنعاء ظل يتردد على الأماكن التى كانت مسرحا للقاءاتهم، كانت شونب هى شفرة النص التى أراد بها الكاتب أن تكون هى المعترك التى يسعى وراءها الجميع خاصة جوذر الشخصية الرئيسية الراوية والحامل لفكر السارد، فمنذ أن وعى لهذا العالم سعى إلى الحفاظ على درجة الوعى المطلقة فى شخصية شونب كانت معه فى كل مكان حل به فى ظلمة يائيل فى رحلته البحثية عنها، كان يراها فى كل الفتيات اللاتى قابلهن فى رحلته، كانت كل فتاة يقابلها يرى فيها شونب: "رأيت فى عيني تلك الفتاة شيئا من التذلل.. وفى أنفها الأפטس وشفتيها الممتلئتين براءة.. لها ذقن صغير.. بشرة رقيبتها تغطيها الغضون.. صدرها وخصرها ضامران.. ومؤخرتها متكورة بشكل لافت.. عيناى تبحثان فيها عن شونب (٥).

الظلمة ودائرة الموت

تتسع دائرة الموت فى دروب النص، ومثلث دهاليزه منذ البداية حينما قتل المعلم صعصعة أمام عين الراوى جوذر، وأصبح الموت بعد ذلك علامة مبهمة ومهمة فى حياته، تصاحبه من مكان إلى آخر منذ أن وعى على العالم، وترتبط ملامحه وظلاله بأحداث الرواية فى جوانبها المختلفة حول هذه الإشكالية فى حدثها الملعز ويتذكر جوذر أقوال معلمه صعصعة حولها فيقول: "على أن أفكر بالموت من اليوم وأن أستعد له". (٦) وهذه الظاهرة مع اتساع أسبابها وتوحد حدوثها، شملت القاصى والدانى، من خلالها خيمت نزعة السادية والانتقام والتشفى على مجتمع الأئمة الحكام ومن والاهم فى أنحاء اليمن وأصبحت هى الواقع المألوف الحاصل فى كل يوم وساعة، تطل فيها الرعية فى أحبانهم وبيوتهم لأتفه الأسباب وأبسطها، كما تستخدم أبشع الوسائل فى محيط هذه الدائرة للتكيد بمعارضى السلطة والمتمردين على النظام، حتى أن الإمام نفسه من الممكن أن يستل سيفه ويضرب به عنق خصمه مثلما قام به الإمام المثلث عندما قتل بسيفه أسيره وغريمه الإمام العارى من ملايسه بعد أن أغمى على سيفه من كثرة ما قتل وذبح من حريم هذا الرجل: "تقدم المثلث بسيفه.. وبضربات خبيرة بتر رأسه العارى.. الذراعين.. القدمين.. بقر بطنه ليترك سيفه كالوتد.. ومضى مترجلا ليختفى خلف أبواب

بكل ما يحتوى من طبيعة خاصة وزخم فى تضاريسه، وكما يقول عنه نويل أرنو "أنا المكان الذى أوجد فيه". وقد أخذ الجزء الأول من النص عنوانه من إحدى فضاءات النص وهو "صنعاء" دلالة على استخدام المكان المدينى فى بلورة الأحداث السائدة فى هذا المكان المحدد الهوية وما يجرى فيها منذ البداية، كذلك كان الجزء الثانى والذى جرت أحداثه فى دهاليز سجن "ظلمة الله" كما أطلق عليها الكاتب تدل عليه هذه العبارة التى أوردها الكاتب على لسان الراوى حين حل بهذا المكان "أين أنا، كل ما حولى ظلام أسود. همهمات.. كلمات متفرقة.. حاولت، فتحت عيني على اتساعهما.. على أميز شيئا.. تتردد كلمات العسكرية فى مسمعى حين سألته.. إلى أين تذهبون بى؟ "إلى جهنم"!! (١٥)، هذه الدلالة تشير إلى طبيعة المكان وما يجرى فيه من أحداث بشعة أخذت محور الجزء الثانى بأكمله ولعل التنويعات النصية التى أطلقها الكاتب على جزئيات هذا القسم تدل على مجريات الأحداث التى تحدث فيه، وما كان يتذكره جوذر فى حياته السابقة وهى مفارقة كبيرة استحوذت على جزء كبير من هذا القسم من الرواية، وهى كما قال عنها باشلار "فى أعماق ركن يتذكر الحالم كل الأشياء التى تتماثل مع الوحدة، أشياء هى ذكريات الوحدة والتى تتكشف هويتها ولكنها منسية ومهجورة فى الأركان". (١٦). أما الجزء الأخير والخاص بالرحلة فقد جرت أحداثها جميعها فى جبال اليمن الشاهقة القريبة من السماء، وهى منطقة أعتقد أن الكاتب قد عالجها بدربة وخبرة عالية فى تناوله للمسالك والدروب الجبلية والأماكن الوعرة التى جاء ذكرها فى هذا الجزء من الرواية، ولعل الكاتب قد طرح فى هذه المنطقة من كتابته السردية متخيله الخاص، وملامح من طفولته السيرية التى انعكست بصورة متقنة على الجزء الثالث من النص والمعنون "الرحلة" حيث أستحضر طفولته التى قال عنها "أن تعيش طفولتك بين جبال باردة، حيث مساكن قريتك، على ارتفاع شاهق تجاوز زرقة السماء، لتألف بمحيطك فى طبيعة نشوى.. إلى أفراد يفكرون ويتعاملون بالفطرة، كل شئ هناك محتفظ ببيكارته الأولى، أن تندمج مع كل كائن يحيط بك من عصفير وحيوانات مستأنسة بريّة.. ونباتات إلى أمطار.. ونجوم.. أن تعتقد ولعدة سنوات أن ما يحيط بك من جبال هى كل الأرض. وأن ما خلفها بحر خاص بالشمس، حيث تغطس هناك لتعود وقد تخلصت من شوائب نهار مضمّن". (١٧) من هنا وبهذه الكلمات الموحية نجد أن هناك ثمة براعة كامنة فى قدرة الكاتب على الابتكار المؤثر الذى ينقل القارئ من محيطه الذى يعيش فيه إلى محيط الرواية، كما أن هناك أيضا ثمة منطقة مشتركة بين المجالين، مجال الأنثربولوجى السيرى الذى سبق أن عاشه الكاتب فى أعالي جبال اليمن، بما يحمل من عادات وتقاليدها ويميز بها سكان هذه المناطق، ومجال متخيل الرواية، ويتمثل فى اهتمام

الضوء فى صورة شخص اسمه قانح، أحس به جوذر وسط هذا الظلام الدامس تعرف عليه، وأنس لوجوده قريبا منه، وسمح له قانح فى مشاركته ركوعه وسجوده وقراءة القرآن معه، ثم أخذ عليه العهد للانضمام إلى أهل الظاهر والباطن وموالاته أمير المؤمنين المستنصر بالله الفاطمى، وعندما توسم فيه السكينة والجدية فى المحافظة على العهد، ضمه إلى مجموعته وأخبره أن الخلاص سيكون قريبا إن شاء الله، وآت من جهة لا تخطر على بال أحد آت من ناحية النقرة حيث الهواء يأتى من جهتها "يسحرنى قانح بحديثه الأمل، ويدهشنى بمعرفته الواسعة، فبعد سماعى له أعدت رؤية معانى الأشياء". (١٣) وتنزاح الغمة بالفعل ويخرج الجميع من الظلمة الرهيبة فى جب الموت البطئ، وعندما خرج جوذر من باب سور القلعة، كان خروجه بمثابة ميلاد جديد إلا أنه كان يحمل معه عريه وغربته الداخلية إلى غربة خارجية جديدة لم يكن يتوقعها، خرج إلى العالم الخارجى وهو يتدثر بلحاف السجن الثقيل، تمثل هذه السنين الخمس التى قضاه فى محبسه الرهيب رعدة وكابوس ثقيل كان جائما على صدره طوال هذه الفترة الأليمة الطويلة، كان أعواما مضاعفة من الثقل والعمى، خرج وهو يحمى عينيه من قوة ضوء الشمس، وظلمة البشر، وبدأت رحلة العودة إلى الحياة والبحث عن الهوية الذاتية تتواتر وتتسارع هويتها، كان البحث عن شوذب، العشق والوطن والحياة هو الهدف والسبيل الذى كان يلاحقه "خرجت خلف ستة من سكان الظلمة من باب سور القلعة.. أخفى عربى تحت لحاف ثقيل.. أحمى عيني من قوة ضوء الشمس بطرف اللحاف.. أرى بأجفانى الطريق.. تغير كل شئ.. المارة يقفون لمرأى لحافى متعجبين.. سرت أتعرف على الشارع المؤدى إلى الأسواق.. أهيم فى أزقتها.. حوانتي هدمت جدرانها.. وأخرى أحرقت سقوفها.. قلة لا تزال سليمة مقفلة أبوابها.. وأخرى مهجورة.. حانوت المعلم دكة عالية.. باب مخلوع.. اقتربت.. تلمست أحجار الدكة.. ركام تراب السقف.. أسمع صوت المعلم يأتى من أعماقى.. دمة هاربة من عيني". (١٤)، وبدأ المكان يتسع فى نظره وخواء رحلته الأبدية تفرض سيرتها على حياته الجديدة، ويسير شوذب فى طريق ليس له نهاية.

المكان وخواء الرحلة

يمثل المكان وفضاءاته عنصرا مهما فى نسيج الرواية بأجزائها الثلاثة، فالمكان بجغرافيته وسيكولوجيته الخاصة وطبيعة ما يمثله بالنسبة لمن يعيشونه، حيث تتغير طبيعة العلاقة بين الناس وتكتسب سماتها من سمات نفس المكان الذين يعيشون فيه، وهو يمثل البعد الثالث للنص بعد بعدى الشخصيات والأحداث، لذا تكمن أهميته فى أنه جزء رئيسى لفعل الدلالة داخل النسيج العام للرواية باعتباره فضاءات محددة تلعب دورا مهما فى تأطير معالم مجسدة فى أنحائه الشخصيات والأحداث

البنى الجزئية". ، وقد نجح الكاتب في رفد بنية الرواية بهذه التقسيمة التي جاءت كل منها تحمل أبنيتها السردية حسبما خطط لها الكاتب، فقد أسس للعلاقات المتشابكة بين الشخصيات في القسم الأول من الرواية والمعنونة "صنعاء"، بحيث وضع فيها ملامح كل شخصية على حدة موضحا في كل منها سماتها وأبعاد طبيعتها وممارساتها الذاتية وعقيدتها الملتبسة في بعض الأحيان، كما حدد من خلال هذا المكان المديني أسس الأحداث بشكلها النهائي قبل أن تتطور وتنتقل إلى الحبكة التي أدارت الجزء الثاني المعنون بـ "ظلمة الله" أو ظلمة يائيل كما أطلق عليها الكاتب في عتبة العنوان على غلاف الرواية، ففي هذه الجزء تبدو حبكة النص قائمة من خلال مكان خارج نطاق الدنيا تماما، الداخل فيها مفقود، والخارج منه مولود، وهو يشكل المفارقة الحاكمة للنص برمته، ففيه تختفي الإنسانية بأسمى معانيها وصورها، وفيه تبرز سادية الإنسان في طبيعتها الشائنة، ويموت الزمن في هذا المكان بفعل اختفاء الجوانب الإنسانية، وبروز عوامل التسيد اللإنساني في هذا المكان: "مات الوقت في ظلمة لا تشبه أي ظلمة.. لا أعرف كيف.. أو أنني كنت واهما بوجوده، أنا على يقين أنها ينبوع الظلمات أو أنها ظلمة الله.. أجتثم بجراح جسمي وتكسر روحي". (١٩) أما الجزء الثالث فقد جاء تحت عنوان "الرحلة" وفيها حاول الكاتب أن ينهي بهذا الجزء الذي غالى فيه وأفرط في التنقل بالراوي بين جنبات الجبال المختلفة في اليمن مروراً بمكة ثم العودة مرة أخرى إلى صنعاء خلال أحداث البحث عن جودر، أو بمعنى أصح البحث عن الوطن الذي رمز له بجودر خلال هذه الأحداث المتشابكة والمتقاطعة في معظمها وهي دلالة قاطعة استطاع الكاتب من خلال هذا البحث المضني عن الهوية والانتماء والوطن أن يستحضر البعد الثالث من تابوهات النص وهو السياسة التي مثلت خطأ مضمرًا في النص ولكننا نستشعره ونحس بخطوطه جاثمة على روح النص من البداية وحتى نهايته.

ولعل الانتاجية التي لجأ إليها الكاتب في الوصف والإسهاب وسرد مراحل تطور الأحداث في ثلاثية النص تشير إلى جهد المتخيل السردى الممتزج بوقائع التاريخ المستمد من مدوناته الأصلية الناطقة بأحداث تاريخية محددة. ولعل المنظرة الفرنسية جوليا كريستيفا تؤكد في هذا المصطلح.. مصطلح الإنتاجية " : أن النص ليس انتاجا يتحصل من جهد المنتج بل مسرح انتاج يلتقي فيه المنتج بقرائه. والنص، شفها كان أو خطيا، لا ينفصل عن انتاج اللغة، فهو يفك لغة الاتصال والتمثيل والتعبير (التي يظن المتكلم أنه مجرد مقلد فيها) ويبني لغة أخرى مختلفة، لا حدود لها – إلا في مجال الاتصال الشائع والخطاب الواقعي – لأنها مجالها هي لعبة تركيب الكلام التي لا نهاية لها" (٢٠) وهو ما نجح الكاتب في الاتكاء عليه في

كل منهما بإعادة بناء "العالم الإنساني" الذي يتحلّق حوله كل من العمل الأنثروبولوجي أو العمل الروائي. مع أن كلا من العالم الأنثروبولوجي والكاتب الروائي يستمدان المادة الأولية التي يصوغان منها عملهما وإنتاجهما العلمي والأدبي من عالم الواقع، أو من الأحداث التاريخية التي وقعت في فترة زمنية محددة، فإن كلا منهما ينظمان بطريقتهما الخاصة تلك الأحداث والوقائع، ويحددان لنفسيهما المساحة الزمنية والمكانية التي يختار منها كل منهما تلك العناصر الأولية، سواء أكانت هذه العناصر هي الأشخاص أو الموضوعات أو الممارسات أو الأشياء أو القضايا الإنسانية التي يتناولها كل منهما في مجاله. علاوة على ذلك فإن الزمان في تشظيه وتفتته ضمن هذه المنظومة يخضع للعوامل التاريخية الحاكمة له والكاشفة عن أبعاد ذلك الزمن البعيد الذي حدثت فيه الأحداث وتراوحت بين متخيل الكاتب والوثيقة التاريخية المعتمد عليها من خلال الانتقال بين الأقسام الثلاثة للرواية "صنعاء"، "ظلمة يائيل، "الرحلة"، بينما الزمن التخيلي في كل منها يخضع لعملية دائرية تتكرر في مراحل عدة حسب ما تقرضه الأحداث، كما يمثل الحلم الذي احتفى به الكاتب - في مناطق عدة من النص - احتفاء كبيرا في نسيج تماهت فيه الأحداث مع ما تعايشه الشخصية الرئيسية مؤصلة في ذلك بعدا مشتركا في مراحل الزمن المختلفة، يعايشه الراوي كمرحلة هروب من تأزمات الواقع، لذا كان الزمن فيه زمنا هلاميا غير محدد المعالم، وقياسه شبه مضمّر، وغير معروف، تمارسه الشخصية بعد أن تتعرض لأحداث تجعل الحلم وغيبوبته المهرب الوحيد للوقوف على الحقيقة الكامنة وراء ما تتعرض له من أحداث وظروف مأسوية، وهي كثيرة في أحداث الرواية، وهذه السمة نجدها قائمة في نسيج النص بكثرة. وقد أخضعها الكاتب إلى في بنى سردية لها جمالياتها النابعة من سلاسة اللغة وشاعريتها في كثير من الأحيان، وروعة الوصف، ودقة السرد، ومنظومة التقسيمات التي ابتعتها الكاتب لي طرح من خلالها وقائع وأحداث النص في بنية روائية هي بحسب رولان بارت تشير إلى أننا: "سنجد أن الرواية لا تتكون من فصول مرتبة من الفصل الأول إلى الثاني... إلخ، لأن هذه هي أجزاء الجسم الخارجي لكنها تتكوّن من أبنية، وأن هذه الأبنية تتمثل في بنية الأصوات الفاعلة أو الفواعل بوظائفها وأدوارها المختلفة، ثم بنية الخطاب السردى ذاته المتمثل في مستويات اللغة من سرد وحوار وحوارية، وغير ذلك من العناصر الداخلة في الخطاب الروائي، وهذه البنى بطبيعتها لا تتموقع في أجزاء القصة، بحيث لا يمكن أن نقول أن الزمن يقع في هذه المنطقة، والفواعل في هذه المنطقة المجاورة، والخطاب الروائي يقع في منطقة ثالثة، وإنما تسرى كلها عبر مواقع النص السردى بأكمله، ولا تتركب البنية الكلية إلا من طبيعة الشبكة المتداخلة والمتراتبة والمنظمة في هذه

عليها بصورة أو بأخرى، إلا أن اشتغال الغربي عمران على رواية "ظلمة يائيل" جاء عبر اكتشاف مخطوط الرواية أثناء جرد "الدار الوطنية للمخطوطات والوثائق"، وقد تجاوزت مقاطع الحاشية فصول الرواية حسبما تعرض له الراوى الأول في الحاشية لمحنة القراءة بعيدا عن الأعين خوفا من المساءلة والعقاب . إلا أن ما يميز عمل الكاتب في هذه التقنية التجريبية الخاصة بمزج المتن مع حاشيته المنفصلة عنه في السرد والحكى هو تداخل المتن مع الحاشية في مواقع محددة قصد منها الكاتب أن يقطع سياق المتن بأحداث الحاشية البعيدة كل البعد عن أحداث المتن في الزمان والمكان، ومن ثم يختار الموضع المناسب لهذا القطع إما لإثارة القارئ أو لدلالة خاصة وتأويل محدد يعرفه الكاتب ويريد من القارئ بذائقته الخاصة أن يتواصل مع هذا التحديد.

الهوامش

- ١٠ ما يشبه التجربة، محمد الغربي عمران، علامات في النقد، المجلد ١٨، ج ٦٩ مايو ٢٠٠٩ ص ١٠٤٨
- ٢٠ ظلمة يائيل (رواية)، محمد الغربي عمران، سلسلة إبداع عربى.. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٢ ص ١٣
- ٣٠ الرواية ص ١٤
- ٤٠ الرواية ص ٣٠
- ٥٠ الرواية ص ٣٥٨
- ٦٠ الرواية ص ٢٤
- ٧٠ الرواية ص ٤٨
- ٨٠ الرواية ص ١٣٩
- ٩٠ الرواية ص ١٥٠
- ١٠٠ الرواية ص ١٥٢
- ١١٠ الرواية ص ١٤٦
- ١٢٠ الرواية ص ١٥٨
- ١٣٠ الرواية ص ١٩٤
- ١٤٠ الرواية ص ٢٠٠
- ١٥٠ الرواية ص ١٤
- ١٦٠ جماليات المكان، غاستون باشلار ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤ ص ١٣٩
- ١٧٠ ما يشبه التجربة، محمد الغربي عمران، ص ١٠٤١
- ١٨٠ نقد البنيوى للحكاية، رولان بارت، ترجمة أنطون أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت/باريس، ١٩٨٨ ص ٩٣
- ١٩٠ الرواية ص ١٥٨
- ٢٠٠ مصطلح الإنتاجية، معجم مصطلحات نقد الرواية، د . لطيف زيتوني ، مكتبة لبنان ناشرون/ دار النهار للنشر، ٢٠٠٢ ص ٣٠

سرد محكيات نصية بلغة أخذت من التراث مفردات دلالاتها وأخذت من المعنى تأويلات حققتها مجالات التركيب والتشكيل في جموع المتن.

الحاشية والمتن

ثمة نقطة أخيرة تتداخل وتتباعد حول هذه الرواية الشقية، وهى نقطة المتن والحاشية، حيث يتداخل الكاتب بين ما ورد بمتن الرواية باعتبارها مخطوطا قديما يحمل نصوصا محكية من التاريخ، ومحفوظا بالدار الوطنية للمخطوطات والوثائق، وما ورد بالحاشية المصاحبة لها والكاشفة عن رغبة أحد أعضاء لجنة جرد الدار قراءة هذا المخطوط المدون فيه حكاية "ظلمة يائيل" بمقاطعها الثلاث لولعه الخاص بمثل هذه القراءات، ومحاولته التهام قراءاته عندما اكتشفه فى إحدى صناديق المخطوطات المحفوظة، وهو بعد يزيد عنصرى التشويق والإثارة على المتن والحاشية فى سردهما والحبكة الفنية التى طالت كل منهما على حده. إضافة إلى استخدامه فى تيمة الحاشية معادلا موضوعيا للفساد السائد فى المسار الثقافى الحالى وهو سرقة المخطوطات والمتاجرة فيها بطريقة غير شرعية. وربما كانت الاشتغال على موضوع سرقة المخطوطات وما يدور حولها من فساد، ومهنة الراوى جودر داخل المتن يتماهيان فى صنعة واحدة وهى صنعة الوراقين ويتقاطعان ما بين المتن والحاشية فى الدلالة الحاكمة على عنصر القراءة وعنصر القص. فقد سارت الحاشية على نسق القص القصير الحامل لأزمته داخله ولكنه لا ينفصل أبدا عن محور النص الروائى الأصيل من ناحية إثارة التشويق إليه ومحاوله القارئ الوصول إلى ذائقة تتيح له الاستمرار مع قارئ المتن فى الاستمتاع بفعل القراءة نفسه للوصول إلى ما يتسجد النص من وقائع ومحكيات وأحداث تبدو غرائبية فى بعض الأحيان فى العديد من النصوص الروائية، والنصوص الروائية المعتمدة على موضوعات المدونات والمخطوطات كثيرة فى عالم الرواية سواء الرواية العالمية أو العربية، نجدها على سبيل المثال فى تونس فى روايات "النخاس" لصالح الدين بوجاه، و"المعجزة" لمحمود طرشونة، وفى الأردن فى رواية يحيى القيسى "باب الحيرة"، ومؤنس الرزاز فى روايته "أحياء فى البحر الميت"، وفى رواية "سمرقند" لأمين معلوف حيث يشير الراوى فيها إلى أن "فى أعماق المحيط الأطلسى كتاب وقصه هى التى سأرويها". كذلك روايات "اسم الوردة" لإمبرتو إيكو، و"شيفرة دافنشى" لدان براون، جميع هذه الروايات تعتمد موضوعاتها على مخطوطات تاريخية تستغل

أبناء المهجر الأدب الأمريكي العربي على مدى قرن

إلماز أبي نادر
ترجمة : د. مديحة عتيق
الجزائر

إذا كانت حياة أدب ما وحيويته تتحدد وفق النشاط المحيط به، فيمكننا القول بأنّ الأدب الأمريكي العربي يعيش نهضته. يُشهد حاليًا بالولايات المتحدة الأمريكية جوّ من الاحتفاء بأدب وثقافة الهجرة ممّا أشعر الكثيرين بأنّنا "اكتشفنا" الصوت الأمريكي العربي ، فظهور المجلات والصحف التي تسلط الضوء على الثقافة الأمريكية العربية، ووفرة / تزايد المنظمات التي تعالج قضايا هوية وصورة الأمريكي العربي، وولوج مواقع الانترنت والبحوث المتخصصة في كتابات الأمريكيان العرب، والأنطولوجيات والصحف التي تجمع الأصوات الأمريكية العربية، والملتقيات التي تتمحور حول المؤلفين الأمريكيان العرب، و الدعوات التي تركّز على أعمال الكتاب والفنانين الأمريكيان العرب، كل هذه الأمور تعطي انطباعا بأنّ الأدب الأمريكي العربي هو شيء نشأ لتوّه ، وأنه اكتشف أمريكا وإنّ أمريكا اكتشفت الكتاب الأمريكيين العرب.

ليست هذه هي القضية، فجنود الأدب الأمريكي العربي تمتدّ إلى أوائل القرن العشرين و لا تزال تزدهر إلى اليوم. يُدرج أدب الأمريكيان العرب ضمن مناهج طبقات "الأدب العرقي" (class on Ethnic Literature)، وأدب الهجرة (Literature of Migration) والأصوات المتعددة ثقافيا (Multicultural Voices) قام الدارسون في الولايات المتحدة ودول أخرى بتصنيف فهارس الأدب الأمريكي العربي وبتأليف أطروحات عن الهوية الأدبية للكتاب الأمريكيان العرب.



الماز ابي نادر

جبران الذي اصبح تدريجيا واحدا من أكثر الكُتّاب شهرة في الولايات المتحدة الأمريكية.

وقد تمّ الأمر على الرغم من أنّ الكثير من الدّارسين يجدون اعمال جبرا فلسفية وأحادية (elementary) بشكل عميق. كان جبران وقتها على صلة بكبار الكُتّاب في أمريكا آنذ مثل الشاعر (Robinson Jeffers) و المسرحي (Eugene O'Neil) والروائي (Sherwood Anderson)، وحققت رائعته "النبي" (The Prophet) للناشر أعلى المبيعات لأزيد من نصف قرن، كما عدّت حسب تصنيفات عديدة ثاني أكثر الكتب مبيعا في الولايات المتحدة الأمريكية بعد التوراة، حرّر جبران مع باقي أعضاء الرابطة القلمية الكُتّاب الأمريكيان العرب من وعيهم الذاتي متناولين موضوعات مختلفة تتجاوز تجربة المهجر.

أهم جبران -بصفته مسرحيا وروائيا وفنانا وشاعرا- غيره من الكُتّاب والموسيقيين والفنانين وحتى الكونغرس الأمريكي الذي أسس حديقة خليل الشعرية التذكارية (Khalil Gibran Memorial Poetry Garden) في واشنطن دي سي والتي خصّصها الرئيس جورج بوش عام ١٩٩٠ لإحياء ذكرى تأثير جبران وموضوعاته الإنسانية.

وإذا كان جبران والريحاني قد حظيا بحفاوة شعبية ورسمية فإنّ باقي أعضاء الرابطة الأصليين على غرار نعيمة وأبي ماضي لم ينالا مكانتهما المستحقّة في الولايات المتحدة الأمريكية رغم أنّ نعيمة قد رُشّح مرّة لجائزة نوبل للأدب، كما كان مسرحيا وروائيا وصحفيّا وشاعرا، وكان سياسيا ذا مزاج منقلب أثناء تواجده بالرابطة، وقد أسس معايير مناهضة للسطحية والنفاق في الأدب، وكان اسما بارزا على صفحات نيويورك تايمز (New York Times) وكانت أشهر أعماله سيرته عن جبران و(كتاب مرداد) الذي ألفه بعد عودته عام ١٩٣٢ إلى الفلسفات الشرقية باحثا فيها عن السلوى والهداية. ورغم أنّه كتب شعره في (و،م، أ) إلا أنّه لم يترجم أبدا إلى اللغة

يعتقد الكثيرون أنّ هذا الحضور الطاعني للأدب الأمريكي العربي هو جزء من/ أو تابع للارتفاع المفاجئ للأدب العربي في الولايات المتحدة منذ سبعينيات القرن العشرين حين برز كُتّاب من الأمريكيين الإسبان، ومن الأمريكيين الأصليين، والأمريكيين الآسيويين والأمريكيين الأفارقة مرفوقين - وإن بدرجة أقل- بالكُتّاب الأمريكيان العرب، فقد وقر في ذهن منذ سبعينيات القرن العشرين تجاهل حقيقة أنّ الأمريكيان العرب كانوا ضمن الكُتّاب المهاجرين الأوائل الذي سعوا إلى أن يُعرفوا كقوة أدبية في رحاب المجتمع الأدبي الأمريكي.

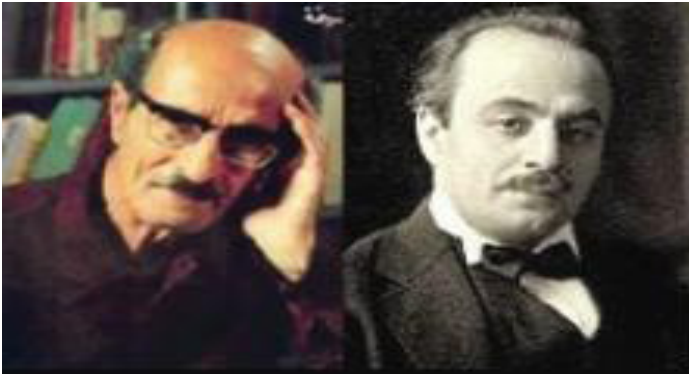
ومن جهودهم المعتبرة في عشرينيات القرن الماضي إنشاؤهم "الرابطة القلمية" التي تدعى عُرفا بـ"المهجر" (Al-Mahjar) أو "الشعراء المهاجرين" (Immigrant poets) وهي تتشكّل من كُتّاب من سوريا ولبنان يكتبون غالبا باللغة العربية، وينسّقون مع مترجمي أعمالهم، وكان أمين الريحاني، وجبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة، وإيليا أبو ماضي أبرز أقطابها في تلك الفترة، ويُنسب إليهم الفضل دائما في تطوير الكتابة المهاجرة عموما.

وفيما عدّ جبران الأكثر شهرة لدى القراء الأمريكيين، أُعْتُبر الريحاني "الأب الروحي للأدب الأمريكي العربي"، فقد كان يناضل في جبهتين، كان متحمّسا لأشعار "الت وايتمان" (Walt Whitman) وللشعر المرسل (Free verse style) وقد تعنّى بنفسه وبـ[وطنه]"أمريكا" (his America) في العديد من أعماله، وكان "كتاب خالد" (The Book Of Khalid) أشهر أعماله، كتبه شعرا، وتطرّق فيه بأسلوب مباشر لتجربة الهجرة.

كان الريحاني -علاوة على كونه كاتبًا- سفيرا أيضا، يسافر بين وطنه الأمّ لبنان والولايات المتّحدة، ويناضل من أجل الاستقلال عن الخلافة العثمانية في الوقت الذي يسعى فيه إلى تطوير الحياة الأدبية في الولايات المتحدة.

و علاوة على ذلك، فقد أدخل الشعر المرسل إلى العرف الشعري العربي التقليدي في وقت مبكر (١٩٠٥) وهذا ما جعل منه قطبا أدبيا مهما في وطنه الأمّ.

وأثناء حياة الريحاني كانت حياة الأمريكيان العرب الأدبية في أوج قوّتها، فقد تأسست أول جريدة ناطقة باللغة العربية (كوكب أمريكا) (Kawkab Amerika) عام ١٨٩٢، وحوالي عام ١٩١٩ دُعِمَ ٧٠٠٠٠ مهاجر تسع صحف ناطقة بالعربية، وكان أغلبها يومية بما في ذلك الجريدة المحورية والشعبية (الهدى) (el-Hoda)، ولكنّ المنشور الأكثر أهمية آنذ وفق التاريخ الأدبي للأمريكان العرب هو جريدة "العالم السوري" (Syrian World)، فعلى صفحاتها نشر أشهر الكُتّاب في أوائل القرن العشرين مسرحيات وقصائد وقصصا ومقالات، ولكنّ الأديب الأعلى كعبا على الإطلاق هو جبران خليل



جبران خليل جبران ميخائيل نعيمة



إيليا أبو ماضي



إلياس فرحات

مستشارا لأجيال الشعراء الشباب الواعدين، وفي عام ١٩٩٣ عُيِّنَ أوَّل شاعر رسميٍّ لولاية بنسلفانيا (Pennsylvania). يعكس عمله ارتباطاً عميقاً بالمكان وأهمية الملاحظة والتساؤل، وصوّرت مجموعته الحديثة "المفاجأة المقدسة للآن: مختارات وقصائد جديدة" (The Holy Surprise of Now) (Selected and New Poems) مدى التألق الذي تتمتع به معظم كتبه العشرين.

لم يكن شعراء هذه المرحلة مجرد جسور بين جيلين عاليي الثقافة بل كانوا أيضاً روابط مباشرة بين الكتابة الأمريكية العربية السنن الأدبية الأمريكية. أسهمت محم –الفائزة بجائزة الكتاب الأمريكي (American Book Award) في تزايد الوعي بأهمية الثقافة المتمثلة تمثيلاً ناقصاً في الأدب الأمريكي. أشيد كثيراً بكتابات محم النقدية عن الكتاب الأمريكي الأفارقة خاصة (Gwendolyn Brooks)، وعلاوة على ذلك، أسهمت محم في تطوير التيار الأدبي الأمريكي من خلال تنظيمها أوَّل اجتماع قراءة (reading) للشعر الأمريكي العربي في الملتقى السنوي للرابطة اللغوية الحديثة عام ١٩٨٤. ساهمت إيتل عدنان التي تحظى بسمعة عالمية أكثر منها أمريكية في تقدّم مكانة الأدب الأمريكي العربي من خلال إنشائها دار نشر خاصة "منشورات ما بعد أبولو" (Post Apollo Press)، تمحورت أشعارها وروايتها وتحقيقها الصحفي "عن المدن والنساء" (Of Cities and Women) حول الشرق الأوسط واضطرابات الاجتماعية والسياسية خاصة في بيروت. في روايتها "الست ماري روز" (Sitt Marie Rose) (١٩٩١) تكتب عن الفصل الثقافي (cultural separation) مقابل التركيبة الاجتماعية لمدينة بيروت نفسها

مهّد هازو وعدنان ومحم –إلى جانب شعر جوزيف عوّاد الأنيق والسّاحر- الطريق أمام الجيل الحالي الذي يمثل نسبة معتبرة من الكتاب الأمريكيين العرب ، وإذا كان تعريف المرء بذاته من خلال موروته الثقافي أمراً غير معترف به

الإنجليزية ما عدا ضمن الأنطولوجيات على غرار "أوراق العنب: قرن من الشعر الأمريكي العربي" (Grape Leaves: A Century of Arab American Poetry) (١٩٨٨) تحرير "غريغوري أورفاليا (Gregory Orfalea) وشريف الموسى.

وينطبق الأمر نفسه على إيليا أبو ماضي الذي لم يُترجم أبداً إلى الإنجليزية رغم أنّه عدّ من أكثر كتّاب الرابطة اقتداراً وارتقاءً، تتراوح موضوعاته بين الحبّ والحرب، وعلى غرار باقي كتّاب الرابطة كان فيلسوفاً وسياسياً، ولكنّ أبا ماضي وباقي كتّاب الرابطة لم يعتذروا للجمهور الأمريكي أو يبرّروا لهم كونهم عرباً. وبينما كان العديد من المقالات في جريدة "العالم السوري" تناقش قضايا "الأمركة"/"التأمرك" (America-ness) بشكل إيجابي كانت كتابات هؤلاء تميل إلى كفة العالمية (Universality). كانّ معظم هؤلاء الكتاب يبدعون بالعربية ومع ذلك كانوا يُقرّؤون خارج حلقاتهم.

خبا نجم الرابطة ثم أفل مع نهاية أربعينيات القرن العشرين، ولم يشكّل الكتاب العرب – سواء المهاجرون أو أبناءهم – حلقات أدبية ، ولم يكتبوا كثيراً عن التراث والثقافة العربيتين والاستثناء الوحيد هو الكاتب الأمريكي السوري سلّوم رزق الذي أصدر عام ١٩٤٣ رواية "اليانكي السوري" "Syrian Yankee"، وهي قصّة عن الهجرة بنبرة خفيفة عن الاندماج والقبول.

وطوال الفترة الممتدة تقريباً من ١٩٤٠ إلى ١٩٨٠ كان هناك هويّة باهتة لا تكاد تبين عن كتّاب أمريكيين عرب، ومع ذلك شهدت هذه المرحلة الانتقالية تقدّم شعراء مستقلين نحو الواجهة ، فقد نأى صموئيل جون هازو (Samuel John Hazo) ود، ه، محم (D H Mehlem) وإيتل عدنان (Etel Adnan) أوَّل الأمر بأنفسهم عن أي تصنيف عرقيّ وارتدوا لاحقاً رداء الهوية الأمريكية العربية. كان هازو –وهو مؤسس ومدير المنتدى العالمي للشعر في جامعة بيتسبورغ (Pittsburgh)- شاعراً نشيطاً قرابة الثلاثين عاماً واشتغل

هناك ثلاث حقائق تبرز أثناء دراسة المؤلفات الأمريكية العربية المتوفرة:

أولاً: أن الأدب الأمريكي العربي ينجزه أدباء ينتمون إلى مختلف الدول العربية بما في ذلك شمال إفريقيا والخليج ولم يعد حكرًا على أدباء المشرق.

ثانياً: إن موضوعات الأدب الأمريكي العربي لم تعد مقصورة على قضايا الثقافة والهوية لكنها أصبحت متوسعة ومتراصة الأطراف، فاليوم تجاوز الكتاب الأمريكيان العرب القصص والأشعار التي تتصل بالأرض الأم والتراث، فكتاباتهم تشهد آفاقاً جديدة تتعلق بالسنوات التي قضاها في (و.م.أ) والقضايا الاجتماعية والسياسية المحلية التي تؤثر في حياتهم اليومية.

ثالثاً: هناك تزايد ملحوظ للصوت النسائي في الأدب الأمريكي العربي، وذلك منذ بداية سبعينيات القرن العشرين ومجيء محلم وعدنان، والأمر في أساسه جزء من حركة أدبية ظهرت بالولايات المتحدة الأمريكية في إثر تصاعد الحركة النسوية في أواخر ستينيات القرن الماضي، فباستيقاظ عدنان ومحلم نهضت نساء أخريات.

وبعيداً عن أي تصنيف، يمتلك الكثير من الشعراء العظام في الولايات المتحدة جذوراً عربية، فقد عدت الشاعرة الأمريكية الفلسطينية نعومي شهاب ناي (Naomi Shihab Nye) مراراً شاعرة وكاتبة نثرية وجامعة مختارات (anthologist) متميزة، وفيما تطبع معنى للثقافة في قصائدها فمن الممكن غالباً أن تحيل إلى ثقافة تمتلكها أو تزورها أو اخترعتها. ألقت ناي كتباً للأطفال وجمعت في أنطولوجيتها "الفضاء بين خطى أقدامنا" (The Space Between Our Footsteps) (1998) قصائد ولوحات لكتاب وفنّانين عرب من مختلف أنحاء المعمورة، ومن أعمالها الأخرى المتميزة "لا عجلة أبداً: مقالات عن الناس والأماكن" (Never in a Hurry: Essays on People and Places) (1990) و"حبيبي" (Habibi) (1997) يعزى فهم وحضور الأدب الأمريكي العربي في جانب منه إلى كتاب طوّروا حقلاً أكاديمياً لدراسة هذا العمل، فتحت إفلين شاكِر -وهي أستاذة بـ (Bentley College) أبواب هذا الحقل بكتابها "بنت عرب" (Bint Arab) (1997) الذي قدّمت فيه من خلال سرود شخصية (personal narratives) بورترية / لوحات نساء عربيات يناضلن من أجل تحقيق توازن مرهف بين تقاليدهن الثقافية ونمط الحياة وفرصها التي وجدها في الولايات المتحدة، أضف إلى ذلك الكاتبة والشاعرة ليزا سهير مجاج التي أنجزت دراسات نقدية عن تطوّر الكتابة الأمريكية العربية، ففي مقال تاريخي وسياسي مكر، تصرّح مجاج "إننا لا نحتاج إلى تخوم أحصن وأمنع حول هويتنا، بل بالأحرى نحن أحوج إلى توسيع وتحويل تلك التخوم، فبتوسيع



جوزيف عواد

قبل سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين فإنّ المناخ السياسي والنزعات الأدبية بدأت تصرّ - بعد ذلك- على هذا الأمر، فبعودة الصوت الأمريكي الأسود في أواخر ستينيات القرن العشرين بدأت الأصوات الأخرى المتعددة الثقافات تطالب بمكانها في تاريخ أمريكا وأدبها، ومع ذلك فقد لزم الكتاب الأمريكيان العرب أكثر من عقد كي يصلوا إلى هذا الوضع. وكان المنشور التحفيزي (catalytic) مجلداً شعرياً صغيراً بعنوان (أوراق العنب) (Grape Leaves) تحرير غريغوري أورفاليا عام ١٩٨٢. وقبل هذا التاريخ لم تكن توجد مثل هذه المنشورات التي تصدت بموضوعات وحساسيات مماثلة. وبحلول ١٩٨٨ استقبلت رفوف المكتبات طبعة موسّعة لأنطولوجيا أورفاليا والموسى وأنطولوجيا "غذاء لجدّاتنا: كتابات بأقلام النسوية العربية - الأمريكية والعربية- الكندية Food for our Grandmothers: writings by Arab American and Arab Canadian feminists تحرير جوانا قاضي (١٩٩٤) وحديثاً، أنطولوجيا "ما بعد جبران: أنطولوجيا الكتابات العربية - الأمريكية الجديدة Post Gibran : Anthology of the New Arab - (American Writing) (١٩٩٩) تحرير خالد مطاوع ومينير عكّاش.

منحت هذه المجلّدات - مدعومة بمجلات على غرار "الجديد" و"مزنّة" ملاذاً (home) لكل الكتاب الأمريكيان العرب سواء الذين يركّزون على موضوعات الثقافة والهوية أو الذين لا يفعلون ذلك. زوّدت هذه المؤلفات القراء والدارسين بمنهل خصب عن الكتاب الأمريكيان العرب كما خلقت فرصة لتقييم الأصوات الجماعية.

—على سبيل المثال- تدرك في "قطرات الحكاية" (Drops of Story) (1996) صلة قرابة بين جذورها العربية والصوت الأمريكي الإفريقي، وفي "عجول وأبطال" (Heifers and Heroes) (1999) تظهر وعيا ثقافيا حادًا بالواقع حين توظف الإيقونة الإعلانية "رجل المالبورو" (Man Marlboro) لاستدعاء واقع الحياة في خبايا شوارع المدن، فحمّاد وغيرها من الجيل الجديد أقرب إلى "عالمية" المهجر (universality of Al-Mahjar) وإلى "العالمية" أيضا في تجربتهم (experimentation) الراب واللغة المنطوقة، واللغة العامية، والفن السينمائي.

فتسجيلات ناتالي هندل (Nathalie handal) الموسومة بـ (Never Field) مليئة بحقائق كتيمة / محكمة (impermeable) انبثقت من عمل ينتمي في نوعه إلى التاريخ، وفي تاريخيته إلى المشهد الأدبي المعاصر، ولكنه يمتدّ إلى أفاق كانت من اختصاص جيل "المهجر"، في الواقع تبدو اللغة المنطوقة كشكل فنيّ — محببة لدى جبران الذي كتب مسرحيات و"جرب" أشكالا حققت نجاحا ساحقا.

في الواقع، لم يتورط الشعراء الأمريكيان العرب في ولائهم للتقاليد، وللنوستالجيا، ولم ينخرطوا في أشكال وأساليب آمنة تسهّل تصنيفهم، ولكنهم بدلا من ذلك- يظهرون في كل مكان بدءا بالإلقاء أمام ميكروفون عام مروراً بمنافسات المقاهي الشعرية (تُدعى عرفا بـ Slams) وصولاً إلى صفحات الصحف الأدبية والأنطولوجيات الشعرية المحترمة.

في أكتوبر 1999 سافر وفد إلى شيكاغو لحضور حدث تاريخي وهو أول مؤتمر للكتاب الأمريكيان العرب الذي نظمته الكاتبة الأمريكية العربي "راي حنانيا" (Ray Hanania) الذي يعدّ موقعه (www.hanania.com) مركز آخر المستجدات عن السياسة والثقافة والأدب الأمريكي العربي.

يوصل الأدب الأمريكي العربي حضوره بصفته تمثيلا ثقافيا (cultural representation) ومنجزا أدبيا، يحضر الجيل الجديد من الكتاب الأمريكيان العرب — بما في ذلك مؤدو الكلمة المنطوقة (spoken word performers) وفنّانوا الراب- في الأمور المتعلقة بعصرهم وبتاريخهم، إنهم يتبعون التقاليد العظيمة لجماعة المهجر، وبصفتهم أبناء جبران والريحاني سيواصل هؤلاء الكتاب وضع بصمتهم وتأثيرهم في الأدب الأمريكي.

Elmaz ABINADER : Children of AL-Mahjar: Arab American Literature Spans a Century; US Society&Values February 2000, PP11-15

وتعميق فهمنا للعرقية لن نتخلّى عن عروبتنا ولكننا سنصنع ملاذا لتعديد معقّدات تجربتنا

تستكمل مجاج رفقة دارسين آخرين مثل لوريتا هول (Loretta Hall) وبريدجيت : هول (Bridget K Hall) — منشئي الموسوعة المفصلة "السيرة الأمريكية العربية" (Arab American Biography) — مسيرة أورفاليا والموسى في إنشاء خلاصة وافية وبالغة الأهمية يعتمد عليها الكثيرون كمصدر أولي عن الكتابة الأمريكية العربية.

حقّق بعض الكتاب الأمريكيان العرب من خلال مخاطبتهم جماهير القراء نجاحا يتجاوز جمهورهم النخبوي الحصري، وأفضل مثال على ذلك اليوم منى سمبسون (Mona Simpson) مؤلفة رواية "أي مكان إلا هنا" (Anywhere But Here) (1987) وهي قصة أم عازبة وجامعة وابنتها المراهقة الحساسة، وقد حولتها استوديوهات هوليوود عام 1999 إلى فيلم من بطولة سوزان ساراندون (Susan Sarandon) وناتالي بورتمان (Natalie Portman)، وسامسون هي مؤلفة قصتين صدرتا حديثا، وهما "الأب المفقود" (The Lost Father) (1991)، و"الشباب المنضبط" (A Regular Guy) (1996).

كما حظيت رواية "الجاز العربي" (Arabian Jazz) (1993) لديانا أبو جابر بمقروئية واسعة. لم تجلّ أبو جابر صورها عن الحياة داخل المجتمع العربي، بل جاءت في آن واحد متواضعة (self-effacing)، ولطيفة، ومضحكة مبكية/ حلوة مرّة (bittersweet) ومتلهفة للوطن (nostalgic)، وبناعشها الذاكرة أبقت أسئلة البقاء نابضة بالحياة.

وإلى جانب "الجاز العربي" هناك (Through and Through) وهي مجموعة قصصية جمعها جوزيف جحا، وتقدّم لمحات لامعة ومتّقدة مفعمة بسخرية ذاتية تُعرف بها أبو جابر عن صميم المجتمع اللبناني في توليدو (Toledo) بأهايو (Ohio) ومناخه السياسي المتوتر أحيانا.

والتزاما بالتقاليد العربية يكتب الشعراء المعاصرون في المجتمع الأمريكي العربي بشغف والتزام عن الهوية والثقافة والحياة، ويستعرضون أساليب وأصواتا متعدّدة، يعبر الموسى عن هذه النقطة من خلال قصيدة يناشد فيها الشعراء والنقاد/ أعضاء القبائل الأخرى/ بالآ يدعو الشعر في القبيلة يختزل إلى برشمان (sheepskin) شعر/ عن القبيلة".

لقيت مناشدته صدى لدى العديد من الشعراء الأمريكيان العرب الذين جعلوا — على غرار كتاب ينتمون إلى تقاليد ثقافية مغايرة للتأثير السائد- تعقيدات الهوية والمكان الموضوع المحوري لأعمالهم ولشخصياتهم.

يستجيب/ يتفاعل الجيل الجديد مع أساليب وانشغالات تبدو بعيدة عن جذور (roots) جبران والريحاني، فسهير حمّاد

قضايا في السرد والأدب القصصي الفارسي

د. محمود عابديان
ت / د. أحمد موسى
المغرب

السرد كلام بعيد عن النظم الشعري. وقد كان أقدم وسيلة لتبليغ الفكر البشري و للتواصل الشفوي و نقل المعلومات منذ ظهور اللغة. أما الكلام المنظوم فقد وُجد بعد السرد و تبلور على أساسه و مقابله. خصوصية الاستعمال اليومي للسرد أوجبت سهولته و قوت جانب التواصل فيه. و قد حافظ السرد عموماً – بما في ذلك السرد القصصي – على هذه الخصلة في مقابل النظم. نظرة إلى تاريخ السرد الفارسي :

ظهر السرد الروائي (القصصي) حين دعت الحاجة إلى رواية التاريخ و الأحداث، فسجل الإنسان ما كان يحفظ أو يحب من تواريخ شعوب العالم. و مع مرور الوقت و ظهور الخط و الكتابة استمرت هذه الظاهرة لكن بشكل أكثر دقة و تعقيداً من ذي قبل ، و يمكن القول أن السرد الروائي هو حصيلة فترة زمنية كان المجتمع الإنساني ينعم فيها بالثقافة المدونة و الهدوء النسبي و الاستقرار في الأوضاع الاجتماعية و السياسية ، أما في إيران فهذا العصر يتزامن مع العصر الساساني فما بعد. الآثار الأولى للسرد الروائي الفارسي هي نتاج الظروف التي أوجدتها الحكومة الساسانية، حيث اعتنقت الدين الزردشتي كإيديولوجية رسمية و وطدت لثقافة موحدة في البلاد ، في ظل هذه الظروف شق الأدب طريقه إلى الرشد و التفتح بجانب باقي المجالات الثقافية في المجتمع ، و أهم ميزة تميز هذا العصر هو أن السرد من بين باقي الفنون الأدبية شهد رواجاً واسعاً

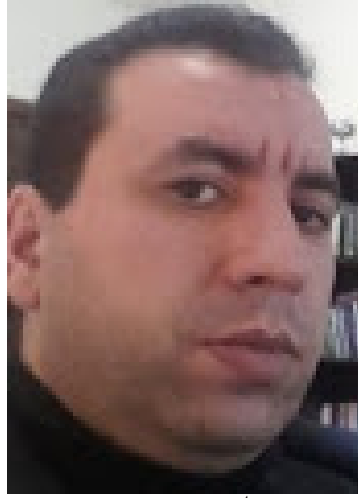
المرفهة في ذاك العهد، و الجدير بالذكر أن هذا الكتاب هو أول تصوير تخيلي عن تصورات الناس عن الجزاء في الجنة و العقاب في النار.

الأثر الأدبي الآخر الجدير بالذكر، كتاب كارنامه اردشير بابكان ، و يعد هذا الأثر أول كتاب بعد كتاب تربيته كوروش للكاتب اليوناني كسنوفون، يروي فيه صاحبه المسار الأدبي لأسرة من الأشراف تصل إلى الملك. يبتدئ كتاب كارنامه بالإشارة إلى تجزيء إيران بعد موت الاسكندر. الجزء الأصلي في القصة يتطرق لوصف عظمة الأسرة الساسانية و مقاومة اردشير لأردوان و باقي المعارضين. القصة القصيرة و المختصرة كارنامه اردشير بابكان هي قصة وصول رأس السلسلة الساسانية للحكم ، في الجزء الآخر من القصة يأتي ذكر ابنه و حفيده.

السرد الروائي الفارسي هو استمرار للسرد القصصي في العهد الساساني في ظل الظروف الثقافية و الاجتماعية للقرن الرابع الهجري فما بعده ، في هذا العصر صارت اللغة الفارسية الوسطى الشرقية و الشمال الشرقية اللغة الرسمية ، السرد الروائي الفارسي الذي تشكل بإمكانات هذه اللغة هو نتاج لتركيب معطيات السرد الساساني بمعطيات أضافتها الثقافة الإسلامية الإيرانية ، لم يكن هذا السرد أثناء رشده قد انفصل بعد عن السرد الخبري (التقريبي). نلاحظ في كتب تاريخ سيستانو مقدمه شاهنامه ابو منصورى و تاريخ بيهقى مزجا بين اللغة الروائية الأدبية و اللغة الخيرية التقريرية.

انقسم السرد الروائي في مسار رشده و استحكامه إلى اتجاهين اثنين و اتخذ مسيراً متفاوتاً من حيث الأسلوب، الأول يتمثل في كتب ك تاريخ سيستان و شاهنامه ابو منصورى و نوروزنامه و داستانهای بيدپای و أمثاله حيث نجد استمراره و تكامله في كتب ك داراب نامه ها و سمك عيار. و الثاني نرصد استمراره في كتب من مثل ترجمة نصر الله منشى لكليلة و دمنة و مرزبان نامه و غيرها ، الاتجاه الأول له خصوصية روائية و خبرية و بساطة الجانب التعليمي و الترفيهي فيه ناشئة أكثر من الموضوع و الحدث الموصوف ، أما الاتجاه الثاني فهو تعليمي ترفيهي يستند على الجانب الإرشادي و الوعظي، لذلك فأسلوب الوصف يكثر فيه التمثيل و الصنائع و التشبيهات ، لكن خصوصيات هذين الاتجاهين تجتمع في كتاب گلستان سعدى و هذا ما أوصل النثر الروائي الكلاسيكي الفارسي إلى أوج الفصاحة و البلاغة و الجمال.

قطع السرد الروائي (و الخبري) الفارسي منذ القرن الرابع حتى السابع الهجري مدارج الفصاحة و البلاغة و الجزالة اللغوية، و خلف آثاراً خالدة ك تاريخ بيهقى و كليلة و دمنة و تذكرة الأولياء و گلستان سعدى و سمك عيار التي و رغم مرور قرون عدة مازالت موضع إلهام و تأثير بالنسبة للكلام المنثور و الروائي و خاصة القصة القصيرة. لذلك فقد أطلق



احمد موسى

سواء تعلق الأمر بالسرد الأسطوري أو السرد الأدبي. دليل هذا الأمر هو كثرة الآثار التي خلفها هذا العصر و حُفظت من نوائب الدهر، من مثل : بوندهشن – كارنامه اردشير بابكان – ارداويراف نامه – يادگار زريران... هذه الآثار تبين اهتمام شعوب ذلك العهد بالأدب القصصي. نثر هذه الكتابات بسيط و سلس و يتناسب إلى حد ما مع الوقائع التي يصفها. بالإضافة إلى ذلك يُشاهد فيه علامات المعتقدات العامة.

من الشواهد التي تدل على الارتباط بالأدب القصصي في ذلك العصر هي الآثار المكتوبة بلغات الأقوام الأخرى و التي ترجمت إلى اللغة الفارسية الوسطى الساسانية. و أهم أثر تبقى منها مختصر حول ترجمة مختارات من الحكايات الأدبية الهندية تسمى كليلة و دمنة ، يمكننا أن نجزم إذن أن الدولة الساسانية من الدول الأولى التي كانت لها ثقافة أدبية و كانت تعرف شعبها على آداب الدول الأخرى. يكفي أن نذكر أن نص كليلة و دمنة الإهلوي كان مرجع ترجمة هذا الأثر إلى اللغة العربية و منها إلى بعض اللغات الأوروبية.

رغم أن السرد الروائي يستمد في الغالب أحداث حكاياته من قضايا الحياة الاجتماعية و الحوادث المرتبطة بها، و يدل في النهاية على توجهات الشعب الفكرية و آمالهم، إلا أن هذا الأمر في حد ذاته – أي الارتباط بالحياة – كان أمراً تاريخياً، و هو يجد مصداقاً مشخفاً و عمقاً أكثر مع تقدم الحياة الاجتماعية لبلد ما. اهتم السرد الفارسي في مرحلته الوسطى في الأساس بوصف قضايا الحياة للطبقة الراقية و النجباء في المجتمع الساساني، نجده يتحدث كثيراً عن أقوال و أفعال الملوك و رجال الدين و الأبطال. بعبارة أخرى فإن رواية المواضيع كانت تتم في بعدها الرسمي ، من خصائص الأدب في هذا العصر أننا لا نلاحظ فيه أثراً للإحساسات و العواطف الفردية إلا في القليل النادر، لهذا السبب بقيت آثاره مجهولة ، و لعله يمكن القول أن أحد أسباب رشد السرد الروائي هو هذا الأمر أيضاً.

كتاب ارداويراف نامه سفرٌ خيالي لرجل دين زردشتي إلى عالم ما بعد الموت، للإطلاع على مصير عباد "مزدا" و الإيرانيين من جهة و مصير أعداء إيران من جهة أخرى ، يتعرف القارئ في هذا الكتاب على بعض عادات الطبقات

في نثر الكتابة التاريخية من أهم الضرورات، مع ذلك و إلى حدود "تاريخ بيهقي" لم يسلم هذا النثر من تدخل فكر المؤلف و بعض الميول و الاستنتاجات الأدبية ، يمكن القول أن الظواهر و الوقائع في النثر الكلاسيكي الفارسي كانت في الأغلب الأعم توصف أكثر مما كانت توضح، و لم توصف أو توضح أي ظاهرة باعتبار صفاتها أو خصوصياتها الذاتية إلا نادراً ، كان الكتاب يتجاوزون في الغالب الصفات الحقيقية للأمور و يصبغون عليها طابعاً أدبياً ، و لهذه المسألة مصداق حتى في الممدوحين في الأدب الفارسي ، كأنهم كانوا منزعين من صفاتهم و خصائصهم و أرادوا من الشاعر و الكاتب أن ينسب إليهم الصفات و السجيا التي كانوا يحبون الاتصاف بها ، هذه الوقائع جعلت اللغة (الكلام) تتعد عن وصف المسائل العينية و تصف الظواهر باعتبارها الصفات الأخلاقية و المثالية و الذهنية.

هذه الخصوصيات إذن عرفت بعض جوانب النثر الكلاسيكي الفارسي، و إن واحداً من وجوه تميز النثر المعاصر الفارسي عن نظيره الكلاسيكي هو أن النثر المعاصر غير مرتبط بالخصوصيات المذكورة ، توجه النثر الفارسي في ١٥٠ سنة الأخيرة إلى وصف و توضيح الوقائع و الأمور العينية ، تمتلك الظواهر في النثر المعاصر الفارسي وجودها المستقل و صفاتها الذاتية ، إذا كان تفوق النثر القديم و فضل و عظمة الكاتب يرجع إلى إصباغه الكلام بالنبكات العجيبة و النادرة، فإن الظروف اليوم تحتم عليه الاهتمام بالوقائع اليومية ، في القديم كان قارئ الرواية أو سامعها يتعرف على ذوق الكاتب الفني أكثر مما يتعرف ماهية الأمور الموصوفة ، لقد نجح النثر المعاصر الفارسي في أن يزيل القطيعة بين الكلام و بين موضوع الوصف في الكلام شيئاً فشيئاً أو على الأقل أن يخلق تناسبا بينهما.

السرد الروائي المعاصر في إيران:

لو أردنا تتبع أكبر تحول يمكن أن يعرفه أدب بلد ما، فإننا نشاهد أن الأدب في إيران ، و خاصة "السرد" قفز قفزة كبيرة من القرن الماضي و حتى الآن ، المقصود ذاك التحول الذي عرفه الكلام الفارسي في عصر ناصر الدين قاجار تبعاً للجو الذي أوجده أمير كبير إثر الإصلاحات الاجتماعية العميقة التي أجراها ، يقتزن هذا التيار بالوقت الذي تنبعت فيه الطبقات الواعية و التقدمية في المجتمع القاجاري بتخلف المناسبات و الأوضاع الاجتماعية في إيران و بادروا إلى تغييرها ، و بما أن لغة أهل البلد هي الوسيلة لتوضيح الحقائق و التنوير في

عليه النثر الكلاسيكي الفارسي. و هذا الوصف ينبع من قيمة هذا النثر الروائي الفارسي في ذلك العهد ، و لقد كان للنثر الروائي الكلاسيكي الفارسي دورٌ مهم في بقاء و نمو و رشد الكلام الفارسي في ذلك العهد ، و يكفي فقط أن ننظر إلى تأثيره على استحكام و انسجام الكتابة.

و يعتبر منشؤه الخارجي واحداً من خصوصيات النثر الكلاسيكي الفارسي ، يصدر جوهر قصص هذا النثر من الحياة و يعود إليها ، و للتمثيل على ذلك فإن كليله و دمنه تحكي عن الذكاء و الدهاء النابع من حياة الإنسان نفسه ، إننا نشاهد في أقاصيص كتاب كليله و دمنه ذاك الطبع و السجية التي باتت تُعرف في النهضة الأوروبية باسم "الميكافلية" و أصبحت طبع أفرادٍ يحققون النجاح عن طريق الحساب و بمقاومة الموت و الحياة، نلاحظ ذلك في صورة نماذج حية (انعكاس تمثيلي).

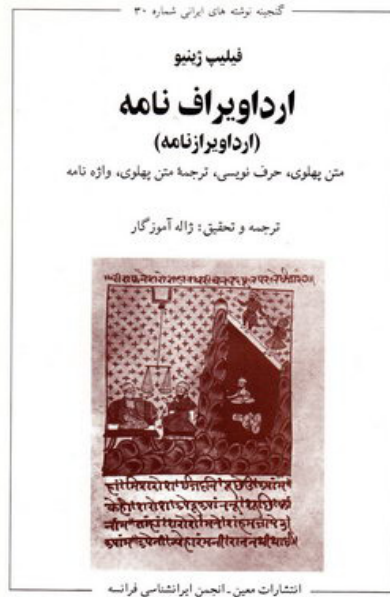
كتاب گلستان سعدى لا يُعتبر رواية أدبية لمربيات و مسموعات سعدى بقصد الترفيه عن الأصحاب فقط، لكنه يصدق عليه شعاره المعروف و المبني على "التجربة" و "استعمال التجربة". خصوصية أخرى يتميز بها النثر الكلاسيكي الفارسي و التي تقربه من الشعر الكلاسيكي الفارسي هو أنه يصدر عن أصل تخيلي ، بمعنى أن النثر الكلاسيكي الفارسي يتحدث عن "الواجبات" أكثر مما يتحدث عن العينية و الوقائع. فالموضوع كما صور في هذه الآثار ليس أنياً كما هو في الواقع. فقد جاء فيه رؤى و اعتقادات تستند إلى التجارب الممكنة.

النثر الكلاسيكي الفارسي هو نتاج لفعاليات الطبقة المتقفة في المجتمع في

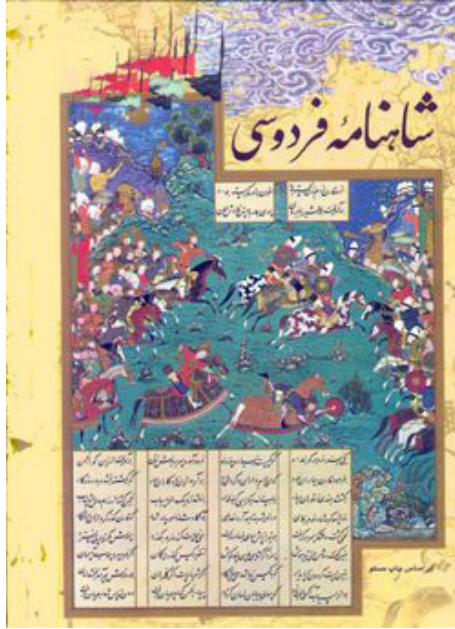
إطار حركية القيم الاجتماعية و الهوية الفردية. فحين يُواجه الكاتب بفراغ في مستوى قيم طبقته يلجأ إلى وضع وجوه ذات قيمة ، فقد صوروا أنوشيروان مظهراً للعدالة و بزرگمهر ذروة بُعد النظر و الفراسة و لقمان معدن الحكمة و الطرافة ، في الأخير اتجه النثر الفارسي بعد أزمنة القرن الثامن و التاسع الهجري، أي في العصر التيموري و الصفوي نحو المسائل العينية و تطرق لوصف التيارات التاريخية و الاجتماعية.

السرد الفارسي على عتبة التحول :

لم يكن لنثر الكتابة الوقائعية رواجاً كبيراً في إيران خاصة في العهد الذي أطلق عليه صفة "النثر الكلاسيكي" ، و ذاك التقليد القديم الذي نراه في كتيبة بيستون داريوش لم يستمر في الأدوار التالية ، و رغم أن الاهتمام بالواقع و الأمور الواقعية



انتقاد السلاح شرطاً ضرورياً للإبقاء على رسالة القضية ، من هذا المنظور بدأ نقد الأدب ، فحين لم يسفر الهجوم على التقاليد و الأشكال القديمة عن نتيجة تذكر و لم يحل المشكل حلاً جذرياً - و قد دلت التجربة على أن الأمر لم يكن كذلك في الواقع - انصب النقد على الوسيلة التي أمدت الأدب بمصدر الوجود و الوسيلة البيانية، أي "اللغة القومية" ، اللغة ليست فقط الوسيلة التي يبني بها الكاتب أثره، إنما هي أداة هذا العمل ، اعتبر أدباء عصر "القومية" أن اللغة حلقة وصل بين الأدب و القضايا و بين الأدب و الناس و واحدة من الحلول الأصلية لصقل سلاح الأدب ، بعدما تم تبسيط اللغة الخبيرة و لغة الصحف في إثر الضرورات التي أملتتها القضايا الاجتماعية و بفعل التعرف على أساليب الكتابة في الدول الأوروبية، كانت الخطوة التالية في سبيل تغيير الأدب تتمثل في البحث عن الأشكال و الأنواع الأدبية الكفيلة بتقديم أجوبة للقضايا المعاصرة ، كانت القوى السابقة في المجتمع القاجاري المتخلف تقاوم من أجل تحقيق ظروف و تحصيل حقوق نالتها الدول الأوروبية المتقدمة و كانت بعض دول الجوار تقاوم أيضاً من أجلها ، كانت هذه الدول تمثل سابقة استفاد الإيرانيون من إمكاناتها و أخذوا التجارب منها و أسقطوها على ظروفهم المحلية ، في شعر هذا العصر تطابقت إلى حد ما الأنواع و الأشكال الكلاسيكية مع الحاجيات الأدبية للوقت، وفي السرد الروائي والأدبي أيضاً تم الاستفادة و التأثر من الأجناس الخارجية، حيث ستنبور نتيجة ذلك في إيران "الرواية" و "المسرح" و جنس القصة القصيرة التي عرفت فيما بعد بـ "القصة القصيرة" و



مجرى التحول الاجتماعي، كان تأهيل هذه الوسيلة الانتقادية و شحذها بطبيعة الحال شرطاً لازماً للنجاح في هذا التغيير . لكي تتمكن اللغة من فتح طريق رؤية الأمور و الحقائق أمام ذهن الشعب، يجب أن تقترب هي نفسها إلى الواقع و الحقائق و تكتسب القدرة على إفشاء مفاسد و سلبات المجتمع و إيصالها إلى أذهان الناس ، و النتيجة أن اللغة بصفة عامة و معها النثر الأدبي يجب أن تؤهل نفسها لمستوى التكليف الموضوع على عاتقها في إيجاد التحول ، في مثل هذه الحالات جرت العادة على الحديث عن توجه الأدب نحو منحى الوقائع الحياتية ، و يُقصد بذلك انعكاس القضايا الاجتماعية و الحياتية للناس في الآثار الأدبية ، هذا المبدأ صحيح و مهم و يتماثل في عصرنا مع علاقة الأدب بالحياة ، أما هذا الأصل الكلي لم يكن العامل الوحيد الذي ساهم في تحقيق "القومية الأدبية" في إيران خلال القرن الماضي ، بل كان للمسألة جوانب أخرى متعددة و معقدة.

لم يكن الأدب الفارسي أبداً بعيداً عن القضايا و المسائل الحياتية بشكل كلي، بل يُعتبر ارتباطه بها أحد مفاخر الأدب الفارسي الكلاسيكي، إنما تتمحور القضية حول كيفية انعكاس وقائع الحياة بشكل خاص في ساحة الأدب.

ليس محض درج وقائع الحياة ما كان يُنتظر من اللغة و خاصة من الأدب، (النثر على وجه الخصوص) ، كما كان الشأن في أدب الدول الأوروبية ، بل كان المتوقع منه - و الحال أن الحياة اتجهت نحو اللغة و الأدب - أن ينتقد الأوضاع السيئة ، و أن ينور أذهان الناس في مسار التغيير الاجتماعي و الفكري. و هناك أمر آخر و هو أن عدداً من الشعراء و الكتاب كانوا يعتقدون أن السبيل للخروج يكمن في

العودة إلى التقاليد و الأشكال الأدبية الكلاسيكية ، و نموذج ذلك يتمثل في السعي نحو "العودة الأدبية" ، كان هذا الأمر في رأيهم هو أقصى ما يمكن أن يفعله المهتمين بالأدب ، لذلك كان يعترض طريق الأدب مشكلتان اثنتان : المشكلة الأولى تتمثل في كيفية فهم الكتاب و الشعراء للعلاقة المتبادلة بين الأدب و الحياة الاجتماعية في ظل تلك الظروف ، أما الثانية فهي توقع الناس من الأدب أن يدرك روح الزمان و الظروف اللازمة للتغيير ، و إن عدم تناسب هذين الاثنيتين انتهى بالأدب الفارسي إلى باب مسدود غير مسبوق و شل حركته.

كان الأدب نوعاً من السلاح النقدي، لكنه لم يكن كذلك في إيران حينها، بل كان قد فقد قاطعته و فعاليته النقدية ، لذلك أصبح من الضروري انتقاد عمل و دور هذا السلاح في حد ذاته، أي الأدب ، لأنه حين يعجز سلاح الانتقاد عن تأدية دوره، يصبح

ستأخذ مكانها في الأدب الفارسي.

تكوين السرد القصصي المعاصر الفارسي :

الشعر و النثر على حد سواء مكونان أساسيان في الحياة الأدبية، و "الواجبات" أو "ما يجب أن يكون" هي الأرضية التي تشكل منطقة الشعر، تختلف لغة الشعر عن لغة الحياة اليومية ، يحمل الشعر ذهن القارئ أو السامع إلى عالم المثل و إلى عالم "ما يجب أن يكون" و يجبره على التفكير في ما يستطيع أن يكون هو ، و الشعر الفارسي الكلاسيكي خير دليل على هذا المدعى ، أما النثر فإنه يتخذ من شؤون الواقع و الأحوال و الأوضاع اليومية موضوعه و مصدره ، لذلك أطلق عليه اسم "نثر الحياة" ، أما نثر الحياة بالنسبة للأدب القديم هو ذلك الشيء الذي كان ينبغي أن يُعرض عنه خاصة و أن الشعر تكمن مثاليته في ماهيته ، كان الشعر يطرح و يحل مسائل لا

الأحداث في النثر هي المكون الأساسي للجمالية الفنية. فيمكن أن تكون من الناحية الكيفية تجسماً أو نقلاً، و يتمظهر الأول في شكل الأدب المسرحي (المسرحية أو السيناريو) في حين يتجلى الثاني في صورة القصة. و القصة يمكن أن تكون قصيرة أو متوسطة أو طويلة، و تشكل ما يسمى بالأجناس الروائية التالية: "الأقصوصة" و "القصة القصيرة - نول" و "الرواية" [٢]. من بين أنواع النثر الروائي الثلاثة المذكورة، يمكن للرواية أو الشكل الأكبر للنثر الروائي أن يحظى بالأولوية في بحث أو دراسة أجناس النثر الأدبي، و ذلك لسببين اثنين: الأول هو أن سابقة القصص الغنية المنظومة ك ويس و رامين و خسرو و شيرين في الأدب الفارسي تدل على وجود عيني و ذهني لتاريخ جنس القصة الطويلة، و يبدو منطقياً أن تؤخذ هذه السابقة أو التقليد بعين الاعتبار في تحليل مسار القصة القصيرة في إيران. و الثاني أن الإيرانيين مع بدأ رواج الأجناس الأوروبية في إيران تعرفوا أول الأمر على الرواية الأوروبية بشكل أكبر، و الترجمات الأولى للأعمال الأدبية الأوروبية إلى اللغة الفارسية تمت بشكل كبير من جنس الرواية.

الاهتمام بالرواية يبدو منطقياً لأن القضايا التي ابتلي بها المجتمع الإيراني في ذلك الزمان أو بعده، سواء القضايا الاجتماعية أو العائلية أو الشخصية لا يمكن أن تبرز أو تعالج إلا في قالب جنس بسعة و فساحة الرواية، و هذه المسألة تنسجم مع طبع و ضعية الناس في ذلك الزمان وحتى الوقت الحاضر، لأن طرح القضايا الكبيرة لبلد أصابت أمراضه الاجتماعية المتخلفة و المزمنة جذوره الثقافية و السلوكية في جنس أدبي واسع كالرواية يبدو موفقاً أكثر من إقحام هذا أو ذاك الجانب

المجزئ في قالب قصة قصيرة تركز على جزئيات دقيقة.

الرواية الفارسية:

عُرفت الرواية بأنها قصة تحكي عن الإنسان و العادات و الحالات البشرية و هي بشكل من الأشكال تصور أساس المجتمع و تعكسه في نفسها [٣]، هذا التعريف مع ما أثير بشأنه من ملاحظات يعتبر كافياً لمبحثنا الذي ليس موضوعه الحكم على التعريف الكامل و التام للأجناس الأدبية. لكن يجب التأكيد على أنه ينبغي الانتباه في توضيح جنس الرواية إلى طولها الكمي و انتشارها الاجتماعي الذي يُعتبر واحداً من الجوانب المثيرة و الجذابة في هذا الجنس الأدبي، فإن الرواية مع كونها قصة، فإنها تأخذ المصالح غير الخرافية و الناقصة كالعوبة و بتسلطها على الظواهر التلفائية تمنحها الحياة و تقننها.

وجود لها في حياة الإنسان، من هنا سُمي poesia (أي ما يُنظره العقل).

النثر القصصي هو نثر روائي، تحكي الروايات عن أفعال القدماء الذهنية و العملية و تأخذ محتواها و مصدرها منها. تضيف هذه الواقعية على النثر القصصي لون الوقوع و الحصول، يكمن في كل رواية العنصر التاريخي و الخبري، و مع التقدم الاجتماعي و تحسن ظروف العيش نحى النثر الروائي نحو الروايات و الأحداث الأكثر معاصرة و اقتراب أكثر من واقع الحياة، كلما اقتربت الرواية القصصية من الحياة الواقعية للإنسان، كثر فيها جانب الفكر و التأمل على حساب الجانب العقلاني و التعليمي، إلى أن أصبح النثر حقيقة "نثر الحياة"، و خلق أساس السرد القصصي المعاصر، و قد تأثر النثر الفارسي بنثر الحياة هذا من النثر الروائي الأوروبي.

يبحث النثر عن عنصر الخيال في الحياة اليومية ثم يستلهمه، و يتيسر هذا الأمر حين تكون لغة الحديث و الكتابة لغة الحياة، و تستطيع بيان أصغر الأمور و أكبرها، لأن لغة الأدب تستمد غنى بيانها و مصادرها من كنوز اللغة العامية (اللغة التي يتكلم بها عامة الشعب) التي لا تنتضب، و الدليل على هذا هو حركة النثر الفارسي من القرن الماضي إلى الآن، الوقت الوحيد الذي صار فيه النثر الخبري و التقريري عينياً و يومياً، واستطاع أن يجعل من القبيح و الجميل و الصالح و الطالح في الحياة موضوعاً له، استطاع النثر الروائي أن ينمو في ظروف مناسبة [١]، اللغة العامية التي يربط بواسطتها الناس تواصلهم هي بمثابة ماء و الكتاب و أصحاب النثر الروائي

الأدبي بمثابة حوت لا يبتعد عن هذا الماء، و كل تميز أو تألق تحصله لغتهم لا يمكن أن يكون له معنى إلا بالقياس مع اللغة العامية، على أن حصول النثر الأدبي الجديد و الفتى على معنويات متعلق بموضوعات سيجري الحديث عنها، و كذلك كيفية استخدام اللغة، يستطيع الكاتب في حالة واحدة فقط - و هي حين يتعرف على ضرورة عينية اللغة و على إمكانات لغة الناس غير المحدودة - أن يستعمل لغة خاصة على أساس هذه العينية العامة لا تكون فقط مميزة عن تلك اللغة، بل تكون باعثة لغنى اللغة القومية فيما بعد.

أنواع السرد الروائي الفارسي:

لم تبق الأجناس هي الأخرى بمنأى عن التحولات الثقافية و الاجتماعية، بل تأثرت بها، لم يكن للنثر الروائي أبداً الترتيب المعقد و الغني للشعر. و الدليل على ذلك أن كيفية و كمية





أصبح عرضة لأوضاع تتصف بتركيب غير متناسب لأوضاع و عادات و تقاليد قديمة مع مكتسبات حقوقية و حكومية قليلة تكرست مع انتصار جزئي للحركة الدستورية، أي تعايش القديم و الجديد ، هذه الوضعية انعكست أدبيا بشكل من الأشكال في الروايات الأولى التي ألفت في العشرية الأولى من القرن الحالي (الهجري الشمسي).

تحكي الرواية الفارسية تهران مخوف عن حوادث تصبح فيها الحياة الطبيعية لأفراد المجتمع ضحية لإعمال النفوذ ولتقسيمات أصحاب المقامات العليا و ذوي السلطة الذين رفعوا عقد المجتمع المتخلف بواسطة القانون و سلسلة المراتب الإدارية و حكموها ، كان يُمارس الظلم و هضم الحقوق والاستغلال في مكاتب الإدارات و بدعم من المناصب و المسؤوليات الحكومية، كان يُمارس ذلك قبل ألحركة الدستورية من طرف الحكام و رؤساء العسس و رجال الشرطة. كانت الرواية تلوح حينها إلى أن المجتمع المدني أصبح في حكم الحوض الزلال الذي تمثل فيه الحركة الدستورية و القانون الماء الطري الذي يُصب في الأرض المحروثة لبرويها، وكانت تظهر أن مسؤولي مرحلة المشروطة يمارسون في حق الشعب نفس سلوك الفترة السابقة باسم القانون و باسم مقررات الدولة.

في رواية زيبا لمحمد حجازي و المتجانسة مع تلك الفترة نجد فضاءً و موضوعاً مشابهاً لكن من منسج متفاوت ، نواجه في هذه الرواية أيضاً الفساد و التسبب الإداري للدولة و ندرك أي علاقات تكمن وراء سلسلة المراتب و المسؤولين الحاكمين في الدولة ، تبين هذه الرواية كيف أن الفضاء و واقع الحياة في

أول الروايات الفارسية أو بعبارة أخرى أول ظهور لوقائع الحياة في شكل جنس الرواية بوصفه نوعاً أدبياً دخليلاً استلهم طبعاً من النموذج الأوروبي ، لكن لا ينبغي فهم هذا التأثير من الجنس الأوروبي على أساس أنه تقليد ، أعطت الرواية الأوروبية للقصة الفارسية الجنسية و الأسلوب الأدبي لعرض المصالح و الحوادث ولم تعطها المصالح و المحتوى ، الرواية الإيرانية كان لها منذ البداية عاملان ذاتيان اثنان : الأول أنها كانت إلى حد ما صريحة في النقد، و الثاني أن المسائل العاطفية و علاقة الحب بين الرجل و المرأة كانت أهم موضوع يُطرح فيها، يمكن مشاهدة أمثلة هذين العاملين في أول الروايات الفارسية، يعني تهران مخوف و زيبا[٤].

هذه الخصوصيات تُبرز بكل وضوح جانباً مهماً في الرواية الإيرانية، و هو أن الرواية الفارسية في أثناء ظهورها لم تكن مجرد وسيلة للترفيه عن القارئ و الفتيات المرفهات في بيوتهن ، لكن ما كان يدعوها إلى الحياة نوع من العمل الاجتماعي الأدبي، أو الأفضل أن نقول كانت سلاحاً أدبياً نقدياً ، هذه الخصوصية في الرواية الإيرانية يمكن أن نجدها في آثار كسياحتنامه ابراهيم بيك و مسالك المحسنين التي تبرز في الواقع مضمونها المحلي ، و هكذا فإن أول ظهور للرواية الإيرانية قام على أساس القضايا الثقافية الاجتماعية لإيران.

إن كيفية عنصر النقد في الأدب القصصي المعاصر متعلق بظروف الحياة الاجتماعية و تناسب القوى المختلفة في المجتمع ، الرواية الإيرانية إضافة إلى كونها نشأت في ظروف اصطدامات اجتماعية لافتة كان النقد فيها أحد تجليات التغيير، فإنها و بالنظر إلى النثر النقدي الذي يطبع المجلات و الصحف النقدية في الخارج و نظراً للصراحة التي عرفتها الكتابة في أوروبا، اتخذت شكلاً لغوياً ، لهذا السبب فإن هذه الرواية تتوفر على عناصر الأسلوب التقريرية و الكتابة الصحفية.

ظهور الرواية الإيرانية من الناحية التاريخية حصل في المرحلة الفاصلة بين فترة المواجهات التي كانت تهدف إلى إنجاح الحركة الدستورية و فترة اقتدار الحكومة الفهلوية الاستبدادية ، هذه الفترة كانت في الواقع مرحلة اضمحلال الحركة و المقاومة و ظهور حكومة مركزية قوية ، أما الفعاليات الثقافية و الصحفية فبدأت تتحدد و تنقلص و بدأت تسير في مجرى موافق لاحتياجات الاستبداد ، أما المثقفون أصبحوا شيئاً فشيئاً مضطهدين و بعيدين عن الساحة ، أما المنشورات و الآداب النقدية و المعارضة فقد حوصرت و مُنع انتقاد كل المناسبات و الأوضاع التي كانت في طور الاقتدار ، لذلك لم يكتمل التحول الذي كان يهيئ الظروف لثورة اجتماعية تشمل الشؤون الأساسية للحياة الاجتماعية و الثقافية، فقبل أن تصل المقاومة الثورية إلى نهايتها و تعطي ثمرتها كانت مكتسباتها تُصادر من أيدي الشعب.

و النتيجة أن المجتمع الإيراني بعد نهاية الحرب العالمية الأولى

المدينة هو أحد المواضيع التي طرقتها الأدب الفارسي، و لا يُعتبر غريباً عنه [٥] ، لذلك فإن ثاني أهم رواية فارسية تبرز كيف أن الإنسان البدوي الساذج حين يتطبع و يتعود على الحياة المدنية و الحضرية، و حين يتعرف على مفسد و خدع تلك البيئة يصبح أكثر شراً و خبثاً حتى من أشرار المدينة. تشترك الشخصية الرئيسية في زيبا أحياناً بين الفطرة الإنسانية البسيطة و بين مقتضيات العيش في المدينة، فهو قد انتابه الندم في عالم الأفكار و تذكر الحياة المعنوية البسيطة التي انقضت، و تأسف كثيراً، لكن في الواقع و عملياً فمازالت شخصيته الحضرية تقوده، فجازبية و متعة الحياة المدنية أغلقت الطريق أمام أي نوع من التفكير في المال و العاقبة و التقوى .

الهوامش

- ١- تأكيد جمال زاده في مقدمة "يكي بود يكي نبود" المبني على التحول من لغة العوام و الاستهزاء باللغة التي يتكلم بها طبقة ليست لها معرفة بمكتسبات اللغة العامية، هو تأييد لهذا الطرح.
- ٢- لن نتحدث في هذا البحث عن الأدب المسرحي. لقد كتب السيد جمشيد ملك بور كتاباً مفصلاً (مجلدان، دار النشر طوس) في هذا الباب. لكن نكتفي بهذه الإشارة و هي أن الأدب المسرحي في إيران تشكل في وقت كانت فيه الثقافة و الأدب الإيرانيين عرضة لأكبر تحول تاريخي في حياتهما و كان المجتمع الإيراني على عتبة التغييرات السياسية و الاجتماعية.... يجب إكمال الترجمة...
- ٣- نقلاً عن "الأدب القصصي، القصة و القصة القصيرة و الرواية" لجمال مير صادق، طهران، ١٣٦٦ش، ص: ٤١.
- ٤- هما على التوالي لـ "مشفق كاظمي" و "محمد حجازي".
- ٥- في كتاب "منطق الطير" لفريد الدين العطار، حين يخرج شيخ صنعان من خلوته و عزلته يُبتلى بفتاة مسيحية ، و في حكايات "المنثوي" لجلال الدين الرومي هناك مسائل من هذا القبيل أيضاً تطرح بأشكال متفاوتة بساطة البدويين في مواجهتهم للبيئة الكبرى أو للحواضر.

المدن الكبيرة تخرج الإنسان القروي البسيط و الساذج و غير الملوث عن جادة الحياة الطبيعية إلى طريق الفساد، و كيف أن الروابط المحلية و التقليدية تنسى و الإحساسات و العواطف الإنسانية تفقد قيمتها ، و في الأخير تجعل الإنسان متعلقاً بمناسبات و أوضاع لا مجال فيها للرجوع مجدداً إلى الحياة و المعتقدات القديمة ، المدينة الكبيرة في رواية حجازي مكانٌ يربي فيه الناس ذئاب بعضهم البعض لدرجة أن حتى أولئك الذين هم مصدر هذه الأعمال، يصبحون مفتقدين للحد الأدنى من الأمن المدني و الشغل و الهدوء الفكري.

و هكذا فإن أول مكتسبات الأدب القصصي المعاصر في إيران هو عبارة عن روايات انتقادية و فاضحة و اجتماعية. النقد في حقيقة الأمر سواء بالتصريح أو بالتلويح هو من خصوصيات الأدب المعاصر بشكل عام، لكن ما يجعل جانب النقد في الروايات المذكورة شاخصاً و بارزاً هو الصراحة و المباشرة و خشونة النقد. النقد فيها موجه للمجتمع و الظاهرة التي يحركها المجتمع، لذلك فهي من هذا الحيث تستحق اللوم و الذم ، لكن الرواية في هذه الفترة شأنها شأن كل ظاهرة جديدة -لها جوانب و خصوصيات غير مسبوقه بالمرّة - لها سلبياتها. لا يجب أن ننسى أن هذه الآثار خلفت وراءها آثاراً مثل سياحتنامه ابراهيم بيك، و تأثرت بها بطبيعة الحال.

لعل أحد آثار سياحتنامه على تهران مخوف هو تصوير المجتمع تصويراً سيئاً و منحطاً و استثناء الشخصيات الإيجابية في القصة ، و هذا الأمر هو من ناحية منسجم مع معنويات كتاب ما قبل الثورة الدستورية، فهم كذلك كانوا يعتبرون المجتمع منشأ كل نوع من الخبث و الفساد و أن يعدون دور الأفراد في ظهور المفساد الاجتماعية مؤثراً. ففي رواية تهران محوfter تعرف على شخصيتين أصليتين في القصة بعيدتين كل البعد عن أي نوع من أنواع المفساد الاجتماعية التي يعيشان فيها ، مواجهتهما للمجتمع لها صبغة خارجية فردية ، لذلك يضطر الكاتب لكي يصور سلبيات و مفساد المجتمع أن يربط بين منطقة واسعة من البنيات الاجتماعية و الحوادث و أن يضع الشخصية المركزية للرواية في مسيرهم ، قسمت الشخصيات الرئيسية للرواية منذ البداية إلى فئة صالحة و أخرى طالحة.

أما رواية زيبا لحجازي فإنها تصف ظاهرة من الأخلاق الإيرانية التي تبرز في رواية سركدشت حاجي بابا اصفهاني في تجلياته الفردية ، أما الشخصيات الرجالية في الروايتين : زيبا و سركدشت... هي عبارة عن إنسانين بدويين بسيطين يتخليان عن الحياة التقليدية و يتوجهان نحو المدينة الكبيرة ، يعيشان هناك جواً يصدق عليه التعبير الشهير "يجب على كل واحد أن يحمل متاعه بمفرده" حتى وإن اقتضى الأمر أن يكون الثمن هو التعاسة و اليأس و إبادة الآخرين ، على أن مواجهة طبع الإنسان البدوي أو المنعزل لمصاعب الحياة في



الحكاية الشعبية الجزائرية قراءة في الوظائف والدلالات



د. بولرباح عثمانى
جامعة الأغواط
الجزائر

الملخص :

يعالج المقال موضوع الحكاية الشعبية من خلال قراءة تحليلية في الوظائف البروبية، ودلالات ذلك من خلال الوظائف، وعليه تتخذ الحكاية الشعبية مادتها من عناصر مستمدة من الواقع المعاش الذي يحياه الناس الذي يتداولونها فتصور مواقف مواقف هذا الواقع ، من خلالها تتبين طموح الإنسان إلى مراقبة واقعه وإخضاعه للملاحظة ومحاولة توجيهه و إيجاد حلول للمعضلات التي يطرحها والسعي إلى الاجابة على مجموع الأسئلة التي يثيرها .

Abstract

The article treats the subject of the folk tale by reading Thalileilh Albrobbeh in jobs, and the implications of the piece through the job, and it takes its article from the folk tale elements derived from reality's myriad of people who Atdaolunha Imagine Moagafamn positions this realit Through which identifies human ambition to control reality and subjected to observation and try directing and find solutions to the dilemmas posed by the quest to answer the questions raised by the total.



فلاديمير بروب

بعض التعريفات الواردة عند بعض الدارسين للقصة الشعبية فقد عرّفها الباحثة ليلي روزلين قريش بقولها: ((القصة الشعبية ... مرادفة للأدب الشعبي فهي تتنوع وفقاً لأهداف ثلاثة بوجه عام، وهي تمجيد أفعال الأجداد، والتداول الفني للأساطير القديمة والتسجيل الواقعي لاستحداث الحياة اليومية وما إلى ذلك..)) ٤ يعني ذلك أنها جعلت القصة الشعبية كمرادف للأدب الشعبي، وذلك لا يمكن أن يكون لأن القصة جزء من الأدب الشعبي وقصر الأدب الشعبي عليها كما وضعت لها ثلاثة أهداف تتمثل في التاريخ لأفعال الأجداد والتداول الفني للأساطير، وكذلك تصوير واقع الحياة اليومية ، لقد أصابت الباحثة في وضع تلك الأهداف، لكن يجب القول أنه توجد أهدافاً أخرى للقصة الشعبية كما عرفت "نبيلة إبراهيم" القصة الشعبية بقولها: ((إن الحكاية الشعبية قصة ينسجها الخيال الشعبي حول حدث مهم، إن هذه القصة يستمتع الشعب بروايتها والاستماع إليها إلى درجة أنه يستقبلها جيلاً بعد جيل عن طريق الرواية الشفهية ..)) ٥. ولا يختلف هذا التعريف عن سابقه إلا أن الباحثة أضافت على الأهداف المذكورة سابقاً وهي الرواية الشفهية والتسليّة ، أما "عبد المالك مرتاض" فيقصد بها: ((القصة البسيطة التي بنيت على الواقع طورا وعلى الخيال تارة وعلى الواقع المزوج بالخيال مرة ثالثة ..)) ٦، يركز الأديب في تعريفه للقصة الشعبية على البساطة والواقع والخيال وهي وإن كانت أساسية في القصة الشعبية لكنها موجودة في ميادين أخرى، ويتضح قصور هذا التعريف في حرمان القصة الشعبية من جوانب أخرى أهميتها، ومن ثم لا نرى مانعا من عرض وجهة نظر أحد المفكرين "الانجليز" الذي يقول في هذا الصدد ((القصص وإن كانت ضرباً من المبالغة في شكلها الظاهر لكنها من ذلك النوع الذي نرضخ إليه دون أي تردد، ومن ذلك النوع الذي يريح دون جهد، مزيجا كل مشاكلنا الجسدية في حين تنوعها يبقى التوق والتوقع متجددين باستمرار..)) ٧.

نستخلص من هذا التعريف أن القصة الشعبية تعوض المحلل النفسي لأنها تريح النفس وتنسيها المتاعب وتجدد الشوق إلى سماعها، إذ المفكر يؤكد الجانب النفسي فقط، ويهمل الجوانب

يؤكد الدارسون أن الجماعات البشرية في مختلف الأزمان والأمصار عرفت القصص وتداولته خلال مراحل تطورها، جيلاً بعد جيل، تارة تُضيف إليه وتارة تحذف، إلى أن تكاملت قصصها وحكايتها في مرحلة، وتهافتت في أخرى، بحيث أخذت بعض الأشكال التعبيرية الأدبية، الشكل الحالي الذي عرف بعضه الكتابة والتدوين ، في حين مازال بعضه الآخر يُداول بين الناس مشافهة وذلك طبعاً من منطلق الحاجة الملحة التي دعت إلى إنشائه، وتداوله، واستمراره ترتكز رواية الحكاية عادة على الحدث في حد ذاته، ولا تمثل الشخصية بالنسبة لها إلا أداة يتحقق من خلالها الحدث يضمّر فيها الفعل البطولي، وتبتعد عن إثارة الانفعالات، قد تتعرض للمشاعر لكن هذا التعرض ليس من أجل إثارة مشاعر موازية عند المتلقي، مثلاً هو الحال في قصص البطولة بل من أجل تأملها تأملاً هادئاً والكشف عن حقيقتها، وهي في تناولها للوضع الاجتماعي والسياسي تنحو منحى نقدياً، فتوجه انتقاداً لاذعاً لمختلف أشكال انحراف السلوك الاجتماعي وتجاوز ما تعارف عليه المجتمع الشعبي، وعليه فالحكاية الشعبية جزء من الإبداع الشعبي الذي يحمل قيمة دينية وثقافية واجتماعية ذات دلالات متنوعة ، ومتعددة ينطلق بالأساس من المجتمع والبيئة التي نشأت فيها ، وهنا نؤكد على أن لفائدة من جمع وتصنيف ودراسة الحكاية الشعبية دونما ربطها بالفرد وبحياته اليومية المادية واللامادية ، وبالواقع الذي أفرزها ، وبعوامل انتشارها أو وجودها ، ووصولاً إلى وظائفها وأبعادها ودلالات ذلك .

التعريف اللغوي للحكاية:

جاء في لسان العرب في مادة "حكي" و "حكاية" كقولك: حكيت فلاناً وحكايته فعلت مثله أي مثل فعله أو قلت مثل قوله: سواء حكيت عنه حديثه في معنى حكيت هو في الحديث ما سرني أي حكيت إنساناً وأن لي كذا وكذا أي فعلت مثل فعله، يقال: كهُو و حاكاهو و أكثر ما يستعمل في القبيح المحاكاة، والمحاكاة أي المشابهة ، تقول فلان يحكي الشمس حسناً ويحاكيها بمعنى... (١) فهي لفظ يحمل معنى التقليد والمحاكاة أي المشابهة ، وجاء في المعجم الوجيز الميسر: أتى بمثله ، وحكى عنه الحديث : نقله فهو حاك ، جمع حكاة وحاكاه أي: شابهه في القول أو الفعل أو غيرها والحكاية: يحكي وقع أو تخيل (٢).

وجاء في المعجم الوجيز المبسط... الحكاكة: الكثير الحكاية والحكاة: من يقص الحكاية في جمع من الناس ٣، وجاء أيضاً من مادة: الحكاية: حلق جمع حلقة وليس جنيئة اسم جميع كما كان ذلك في حلق الذي هو اسم حلقة وإن كان قد حكى حلقة.

التعريف الاصطلاحي للحكاية الشعبية:

عرفها الباحثون تعريفات متنوعة ، كما أطلقت عليها تسميات عديدة في المشرق والمغرب، فمنهم من يسميها الحكاية، ومنهم من يسميها الخرافة وآخرون يطلقون عليها الأسطورة ، ونذكر



لآخرين ما رأى أو سمع أو تصور. ١١

إنَّ استخدام المورثات الشعبية في التربية لا يتعارض مع مقومات العلم والمستجدات الثقافية بل يكملها لأن دراسة التراث بوصفه حقيقة اجتماعية موضوعية إنما هي دراسة في أبعاد الماضي و إفرازاته وترسياته في الحاضر الذي نعيشه وليس لأي مجتمع كيان أو تجسيد إلا من خلال تراث الماضي بخبراتهم وتواصل أجياله عبر الزمن.

- عناصر الحكاية الشعبية:

لا يختلف اثنان في أن الحكاية الشعبية ما هي إلا نص، يغلب على صمته طابع "السردية" يتألف من مجموعة عناصر تتحد فيما بينها لتألف بنية فنية هي القصة.

يعرفها "جوزيف بيدي بقوله: ((القصة ما هي إلا كياناً عضوياً حياً، يتم هدمه بمجرد اسقاط أحد مكوناته الأساسية..)) ١٢. وقصصية النص إذا لا تتحقق إلا إذا توفر النص على جملة من العناصر التي يأتي في مقدمتها ١٣.

الوظيفة: أو الفعل، وهي مجموعة من الأحداث المترتبة وفق تسلسل زمني.

العامل: أو الفاعل وهو الشخصية التي تضطلع بدور ما في الفعل.

زمن الفعل : وجيزه (مكانه).

لقد عرفت الحكاية الشعبية أو القصة عموماً، محاولات أولى لدراسة بنيتها التركيبية حيث ينسب بعض الباحثين ريادة الدراسات البنوية للقصص العالم الفرنسي، "جوزيف بيدي" الذي فرق بين الشكل العضوي الذي يحدد القصة في جوهرها وملاحها العارضة التي تتمثل في الأخلاق والطباع والأفكار وغيرها من العناصر التي تختلف باختلاف ظروف البيئة التي تحتضن القصة.

لكن محاولات "بيدي" توقفت عند هذا الحد لأنه يهتم بتحديد عناصر القصة وإنما اتجه إلى عدة مقارنات بين الروايات القصصية المختلفة في عناصرها الشكلية الثابتة.

جاء فيما بعد "فلاديمير بروب" الذي أولى اهتماماً كبيراً لعناصر القصة واتجه إلى تحديدها في بحثه الذي ظهر في شكل كتاب باللغة الروسية عام ١٩٢٩م تحت عنوان "مورفولوجيا الحكاية الخرافية الروسية" والذي تناول فيه "بروب" جهد سلفه بالنقد، كما سار بالتحليل الشكلي للقصص شوطاً كبيراً يعد

الأخرى وهذا يقلص من مجال القصة ويعرفها "عبد الحميد يونس" يكون مصطلح الحكاية فضفاضاً يستوعب ذلك الحشد الهائل من السرد القصصي الذي تراكم على الأجيال، والذي حقق بواسطة الإنسان كثيراً من مواقفه ورسب الجانب الكبير من معارفه ليس وفقاً على جماعة دون أخرى ولا يغلب على عصر دون آخر يبقى تعريف القصة الشعبية على حسب تعريف هذا الكاتب عموماً يتضمن معلومات كثيرة ومتنوعة تصور لنا خبرة أجيال عديدة، تجسده معارف الإنسان، ولا تعتبر هذه القصة ملكاً لجماعة معينة، وليست نتاج عصر معين بمعنى أنها من صنع جماعي وامتزاج عصور مختلفة ٨.

وبعد اطلاعنا على ما سبق من التعريفات لا حظنا أنها تفتقر إلى شيء من الدقة ذلك لأننا وجدنا بعضها يقصر القصة الشعبية على جوانب دون أخرى، وبعضها الآخر يكون فضفاضاً ويجعلها من تأليف جماعي وليست منتهية إلى عصر بعينه، وهذا في رأينا لا يحدد تعريف القصة الشعبية تحديداً دقيقاً.

ويمكننا القول إنَّ التأليف الجماعي وامتزاج العصور بالنسبة الشعبية قد جاء بعد التأليف الفردي لها في عصر معين، وبمرور الزمن اندثر اسم المؤلف والعصر الذي نشأت فيه و بهذا اكتست هاتين الصفتين، أما نحن فنعني، بالقصة الشعبية تلك القصة البسيطة من حيث اعتمادها على الرواية الشفاهية باللغة أو اللهجة التي يتكلمها معظم الشعب، والموجهة إلى جميع أفراد المجتمع للتعبير عن أحلامهم وأملهم ، وأهدافهم في الحياة.

وهناك تعريف يميل إلى التعميم نوعاً ما تورد "ثريا تيجاني" تلك القصة البسيطة من حيث اعتمادها على الرواية الشفهية باللغة أو اللهجة التي يتكلمها معظم الشباب والموجهة إلى جميع أفراد المجتمع للتعبير عن أحلامهم وأملهم وأهدافهم في الحياة.. وتتضمن عدة جوانب منها الاجتماعي والنفسي والاقتصادي والثقافي والديني والفني بمعانيه الهادفة ٩. فالحكاية شكل قصصي يتخذ مادته من الواقع النفسي والاجتماعي الذي يعيشه الشعب.

أما "رابح العويسي" فيعرفها بقوله: ((هي فن قديم يشد على السرد أي خبر متصل بحدث قديم انتقل عن طريق الرواية الشفوية المتداولة عبر أجيال مما يجعلها تخضع للتطور عبر العصور نتيجة للخلق الحر للخيال الشعبي الذي ينتجها حول حدث أو حوادث مهمة بالنسبة للشعب..)) ١٠.

وقد يكون اصطلاح الحكاية فضفاضاً واسعاً يستوعب ذلك الحشد الهائل من السرد القصصي الذي تراكم على الأجيال وكلمة حكاية في معناها الشامل تتجاوز الأنماط الفنية لتعبر عن كل تسلسل للأحداث كما في الجملة "حكاياتي مع الزمن" فالحكاية تشمل كل من القصة والقصص بل هي تحويها والقصة عموماً حكاية والحكاية خصوصاً: أن يروي إنسان

إنّ عدد الوحدات الوظيفية التي تتحكم في جميع الحكايات تبلغ "إحدى وثلاثين" وظيفة ، ولا يعني هذا أنّ هذه الوظائف جميعاً ترد في كل حكاية، ولكن كل ما يرد منها في كل حكاية لا يخرج عن حدود هذه الوظائف، كما أنّ ما يرد منها في حكاية من الحكايات يخضع لنظام ثابت. ١٨، معرّفاً الواحدة منهم بأنها فعل شخصية حدد من وجهة نظر دلّالته في سيرورة الحكمة، وهي تعمل بمعزل عن الشخوص وطريقة تنفيذها ١٩.

وتعتبر الوظيفة "الاستهلاكية" أول ما تبتدئ به الحكاية، إذ تمهد هذه الأخيرة لظهور الوظائف التمهيديّة الأخرى، فإما أنّ تتحدث الحكاية عن أسرة أو عن عدد أفرادها، وإما تبدأ بالحديث عن البطل وتذكر أوصافه.

والهيكل البنائي الذي وضعه "بروب" للحكاية والمؤلف من "واحد وثلاثين وظيفة" قد ساعد فيما بعد في الإفادة منه لدراسة

الأنماط الأخرى من القصص الشعبي خاصة بعد ترجمة كتابه إلى مختلف لغات العالم.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ تتوفر كل الوظائف أو تجتمع في حكاية واحدة بل قد تحضر وظائف وتغيب أخرى، كما أنّها متفاوتة من حيث الأهمية وربما كانت أهم وظيفة من الوظائف التي عددها "بروب" وهي تلك التي لا يمكن أن تستغني عنها أية حكاية هي الوظيفة التي تقع تحت عنوان "الشخصية الشريرة" تسبب الأذى لأحد أفراد الأسرة فهذه الوظيفة هي التي تخلق الحركة الحقيقية في الحكاية ومن ثم فإن كل حكاية لابد أن تحتوي إما على الوظيفة أو على الوظيفة وقد تجمع الحكاية الواحدة بين الوظيفتين، ٢٠ بأنّ المنهج التحليلي "المورفولوجي" الذي وضعه "بروب" يعتبر علامة مميزة في تاريخ الدراسات البنيوية للقصص الشعبي عامة، اعتبره الباحثون أساساً لأبحاثهم

فيما بعد ، فهذا يتبنى المنهج بأكمله، وذلك يجري عليه بعض التعديلات ، والأخر يكشف منهجاً موازياً له، لكن منطلقاته مختلفة فقام " الآن دندس alendendes بإعادة النظر في مسألة تحديد مفهوم الوظيفة، مستعيناً بالنموذج الذي اقترحه "كينيثيكيبك kenithikbik" لتحليل الوحدات البنائية للسلوك البشرية، فرأى "bik" أنّ كل وحدة بنائية تحمل ثلاث صفات أو ملامح:

الملح السوري: الذي ينطبق بتحقيق الملموس للوظيفة في كل قصة.

الملح التوزيعي: فتمصله مكانة أو ترتيب الوظيفة بالنسبة للوظائف الأخرى ٢١ يرى "دندس dendes" إنّ مصطلح

البداية الحقيقية لمرحلة جديدة من تاريخ علم القصص، وضع هذا الباحث أسس المنهج عندما كشف عن وجود نموذج فريد للبنية التركيبية للحكاية الخرافية.

إنّ دراسة "بروب" للحكاية تعتبر نقطة الاكتمال في الدراسة البنيوية التركيبية للقصة ١٤ ، لأنّه استطاع ومن خلالها أن يسد الفراغ الذي تركته المحاولات الأولى بدليل أنّه وجه النقد لثلاث باحثين سبقوه إلى محاولة وصف الحكاية الشعبية وهم:

"فسلوفسكي" "بيديي" "فولكون" , folcon, flovski , widiby، حيث يرى "بروب" أنّ تميّز "فسلوفسكي" بين الموضوعات والحوافز الموتيفات باعتباره هذه الأخيرة هي الوحدات الأساسية والثابتة التي تتركب منها الأولى وهذا الأمر لم يعد قابلاً للتطبيق لأنّ الحافز بدوره يقبل التجزئة، وهو ليس كلاماً منطيقاً كما يدعي "فسلوفسكي".

كما يرى "بروب" أنّ "فولكون" قد ارتكب خطأ كبيراً عندما جعل من الموضوع وحدة ثابتة ونقطة الانطلاق في دراسة القصص، وذلك لأنّ الموضوع وحده مركب، وليس وحدة بسيطة وهو متغير وليس ثابت، ولا يمكن اتخاذه كنقطة بداية في دراسة القصة، كما أكد "بروب" استحالة تحديد جوهر القصة أو النواة الثابتة التي يتحدث عنها "بيديي" وأكد إمكان عزلها عن العناصر المتغيرة. ١٥

إنّ نقد "بروب" للمحاولات الأولى التي سبقته في دراسات الحكاية الشعبية وفقته إلى رسم معلم التحليل المورفولوجي الذي يعرفه بأنّه وصف للحكايات وفقاً لإجراء محتواها وعلاقة هذه الأجزاء بعضها ببعض، ثم علاقتها بالمجموع ١٦. كما ميّز "بروب" بين نوعين

من العناصر المكونة للحكاية عناصر ثابتة وأخرى متغيرة تتصل الأولى بشكل الحكاية الثابت، وتتصل الثانية بمحتوى المتغير لهذا الشكل كما اكتشف "بروب" وحدة أساسية جديدة في الحكاية، وهي ما سماها، "بالوحدة الوظيفية" والتي تمثل فعلاً من أفعال شخوص الحكاية، بصرف النظر عن اختلاف شكل هذه الشخوص من حكاية إلى أخرى، هذه الوحدات الوظيفية لشخوص الحكايات تعدّ من وجهة نظر "بروب" المحتوى الأساسي للحكايات... لأنّها تعد عناصر ثابتة في الحكايات الشعبية بغض النظر عن اختلاف طبيعة الشخوص الوسيلة التي تنفذ بها، فالوحدات الوظيفية تظل ثابتة رغم تغير شخوص الحكاية وعلى الرغم من تغير الوسيلة التي تنفذ بها الأفعال. ١٧

الفالية وليلة



تقريباً في أدب جميع الأمم، وهذا إن دلّ على شيء فإنّه يدلّ على المستوى الراقي الذي وصلت إليه الحضارة في العراق في عصور مختلفة...وإلى يومنا هذا نرى كثيراً من الحكايات العراقية القديمة يتداولها المؤلفون والكتاب، وإن صبغوها بألوان بلدانهم إلا أنّ شكلها ومضمونها يبقى على حاله، فيه رائحة الحضارة العربية بامتداد عصوره المختلفة، ٢٤ بحكايتنا الشعبية والأساطير التراثية بما فيها أساطير ألف ليلة وليلة سحر خاص وطعم متميز في نفوس الغربيين، انتبهوا إليه قبلنا وعرفوا قيمته وأهميته و دوره الرائد الخلاق في التوجه التربوي للطفل، فحولوا أكثر قصصنا وحكايتنا إلى أفلام سينمائية أنتجتها "هوليوود" في حين أن كتابنا العرب لم ينتبهوا إلى هذه الأهمية إلا في وقت متأخر على يد "كامل الكيلاني" الذي قدمها بأسلوب ضعيف وباهت ولا يتناسب مع أهميته ومضامين تلك النصوص...٢٥.

أنواع الحكايات الشعبية:

إنّ الدارس للحكاية الشعبية من أيّ جهة يواجه إشكالية التصنيف كما سبق لهو واجهة إشكالية في ضبط تعريف محدد لها، وكثيراً ما نجد الباحثين والدارسين قد أوردوا لها حديثاً في مؤلفاتهم أمثال "نبيلة إبراهيم"، وعبد الحميد بورايو، روزلين ليلي قريش، سعدي محمد وغيرهم حيث أقرنت نبيلة إبراهيم هذه الصعوبة مشيرة إلى تصنيف أحدهما يقوم على أساس المحتوى أو الموضوع، ويدعى تصنيف أرت تومسن ٢٦، والثاني على أساس النوع الذي نذكر من أمثله الحكايات الخرافية، حكايات الحيوانات...ولكن سرعان ما سعت إلى تصنيفها معتبرة أنّ أحسن تصنيف نوعي هو تصنيف الباحث الألماني "فولدت" من خلال تقسيمه القصص الشعبية إلى أنواع:

الحكاية اللغز:

كثيرة هي الحكايات الشعبية التي تقوم مضامينها على قاعدة لغزيه تسائليه تبدأ بطرح لغز على البطل ويطلب منه البحث عن الحل والجواب الصحيح، إنّ هذا الطرح التساؤلي يعتبر النواة الأساسية ونقطة الولادة لعالم الحكاية بأحداث هو جغرافية المكانية والزمنية ٢٧، وكمثال على ذلك نأخذ: ((يشيع السلطان لغزاً محيراً في اوساط الشعب ويعد بمكافأة ثمينة من يسعفه الحظ والقدرة على الوصول إلى الحل المناسب، مع أنّ عملية البحث عن اللغز تتطلب إمكانية مادية ومعنوية، والتالي يدفع البطل للخروج متنقلاً من بلده إلى بلد آخر و مواجهة أحداث صعبة، وبقاء شخصية طيبة تساعد في إكمال مسيرته و شخصيات شريرة تحاول عرقلة طريق البطل ومنعه من إتمام مسيرته، وبإصرار وعزيمة البطل توصله إلى ما أراد ليعود بالحل والمطلوب منه، وتكون المكافأة هي كرسي السلطة أو مبلغ من المال أو الذهب أو الزواج من أبنة الملك وبهذا تكون النواة الفعالية والمحركة في الحكاية اللغز هي الشيء الذي

الوظيفة يحمل معنى غامضاً وعماماً وله عدة مضامين في دلالاته على الوحدة القصصية الصغرى، فقد سد "بيك bik" هذه الفجوة باستعماله المصطلحي "موتيف" أو الموتيف ٢٢، وفي حين يذهب "ليفي ستراوس" livestrouss إلى وصف "بروب" بأنّه شلاني لا يمكن أن نصفه أو حتى أن ننسبه للنبويين، إنّ بروب عزل الشكل عن المحتوى، عندما فرق بين أفعال الشخص، وظائف من جهة الشخص الشخص الذين يقومون بهذه الأفعال، والطريقة التي يتم بها التنفيذ من جهة أخرى، واعتبر الأولى صورة ثابتة، تقبل الدراسة المورفولوجي، والثانية عبارة عن محتوى تعسفي يمكن عزله، ولهذا وضع بروب نفسه على طرف نقيض مع النبويين.

إنّ هذا الاختلاف البائن في وجهات النظر حول دراسة نص الحكاية، سمح بتزايد الاهتمام لدراسة الانواع الشعبية وفقاً للمنهج التحليلي البنائي، خاصة مع ظهور أعمال "ليفي ستراوس" الأمر الذي أدى إلى ظهور اتجاهين يسيطر على هذا النوع من الدراسة.

الاتجاه الأول يمثل "بروب" يهدف إلى وصف النظام الشكلي للقصص الشعبي وفقاً للتابع الزمني للأحداث، وقد يسمى هذا الاتجاه "تحليل البناء التركيبي" أما الاتجاه الثاني فيمثل "ليفي ستراوس" ويسمى "تحليل البناء البراغماتي" ولقد اهتم منهج ستراوس بالكشف عن البناء الاجتماعي الذي تعيش وتنشأ الأسطورة في كنفه من خلال استخلاص الوحدات المتعارضة من النص، كما مثل نص الحكاية فضاء رحباً بمختلف الدراسات البنيوية المتعلقة بعناصر الحكاية المتعلقة بعناصر الحكاية المتنوعة التي تشكل هيكلها العام، فأصبح الاهتمام منصباً حول توسيع مجال تطبيقات التحليلي السرد.

إذا فإنّ دراسات النص السرد على العموم، قد سارت أشواطاً ثم رست عند مرحلة هي أكثر دقة وتعقيد، بل وتجريد عندما اقترنت بالعلوم التجريبية من منطق ورياضيات وغيرها...

وخلاصة القول، إنّ باب الدراسات البنيوية للنص القصصي قد فتحه "فلاديمير بروب" لأنّه وبواسطة منهجه المورفولوجي المبتكر استطاع أن يصل إلى هيكل بنائي للحكاية الخرافية، الأمر الذي يسمح بتطبيق هذا المنهج والافادة منه في دراسة الانماط القصصية الشعبية الأخرى، كما عكس لنا التحليل السابق التعليق باختلاف وجوهات نظر الباحثين مدى اهتمام هؤلاء بمنهج "بروب" والدليل أنّهم واصلوا من بعده الطريق الذي بدأه في تحليل الشكل القصصي رغم اختلافهم حول مسار البحث، ووسائله بل و منطلقاته وأهدافه أيضاً...٢٣.

أما بالنسبة لحكايتنا الشعبية العربية، فكانت حالة العراق متميزة، وفريدة في أنّه أغنى بلدان العالم ثراء في الموروث الشعبي، حتى أن هذه الحكايات والقصص التراثية الشعبية سافرت إلى كل بلدان العالم لأهميتها وعمق مدلولها ومضمونها ودخلت

الايجابي يقص المثل الذي تنتهي به الحكاية أو الذي تحمله بين طياتها هو الحكاية في حد ذاته صغيرة الحجم توازي نص الحكاية الكبيرة والمثل ما هو إلا ملخص لحكاية أو حادثة كانت قد وقعت.

الحكاية النكتية:

هي حكاية أو حدوثه قصيرة أو طويلة تحكي نادرة أو مجموعة من النوادر المسلية في الحكاية، كما يغلب عليها الطابع الفكاهي، والضحك الناتج عن فعالية النكتة الملتصقة بالتصاقا عضويا ببعض سلوكات الناس العادية وتصرفاتهم الهزلية، إن الشخصيات المرحّة كثيراً ما توصف بالكذب والحيلة والجنون والحماقة والغباء والبلادة والسذاجة والبلاهة، صفات تضاف على نص الحكاية طابعاً فكاهياً وتحافظ على حيويته النفسية المضحكة وأبعادها الاجتماعية النقدية، فالنكتة كجنس أدبي تتقاطع مع نص الحكاية وتتفاعل معه بل تتحرك بحرية مطلقة في فضاء النص حيث تعاقب على روايتها شخصيات مطلقة في مواقف مختلفة لهذا الصدد يتحول النص إلى نكتة مكبرة، وتصبح النكتة حكاية شعبية مصغرة.. ٣١.

فالحكاية النكتية هي تلك الاحداث القصيرة التي تحكي نادرة من النوادر وتنتهي إلى موقف فكاهي مرح وقد تختلط أشد الاختلاط بالندرة والفكاهة وتريد أن تنشر فيهم روح المرح.

المميزات الفنية للحكاية الشعبية:

إن الحكاية الشعبية جنس أدبي قائم بذاته : له أصول ومقوماته الفنية يتميز بها عن باقي

أشكال التعبير الأخرى:

-إن الحكاية الشعبية شكل أدبي شفوي تتناقله، وتتوارثه الأجيال عن طريق المشافهة.

-الحكاية الشعبية تنحدر من أصول شعبية شكلا ومضمونا، فهي من إبداع الخيال الشعبي الجماعي، وبلغت شعبية فهي وعاء يحتوي الآلام وآمال وطموحات الشعب.

-الحكاية الشعبية نص مرّن في بنيته الشكلية الدلالية حيث يتصرف الخيال الشعبي في مادته بحرية مطلقة، يضيف أو يغير في مضمونه محتواه الفني، وذلك طبقا لمقتضيات الأحوال النفسية والاجتماعية والثقافية للراوي والمتلقي في نفس الوقت. -نص الحكاية مجهول الهوية، نص الحكاية الشعبية اجتماعي وجماعي ٣٢.

-بطل الحكاية الشعبية من نوع خاص فهو خارق للعادة وغير مألوف وغير طبيعي وساحر بالممارسة المادية والمعنوية، فهو

يريد السلطان أو الملك أو غيرها..)).

إلا أننا نستكشف وراء المرح في هذه الحكاية رغبة واضحة في تحقيق مقولة أو أداء نقد لاذع أو شديد لظاهرة البخل والتهكم أو السخرية من الناس.

إن ظاهرها وباطنها التفتيس عن كبت اجتماعي نفسي من جهة، ونقد المجتمع وسلوك بعض البشر من جهة ثانية ٢٨.

الحكاية الشعرية: ويمتاز هذا النوع من الحكايات بميزتين اثنتين:

إما أن يكون كل نص الحكاية شعراً أو تتخلل بعض المقاطع الشعرية النص تؤدي نفس المعنى لنص الحكاية وهذا يثري النص ويضفي عليه طابعاً موسيقياً إيقاعياً خاصاً، ويكثر هذا النوع من النصوص الحكائية الشعرية عند الرواة المغرمين بالغزل ووصف الحبيبة ووصف الفرس، كما تكثر هذه النصوص في المواضيع الدينية والوعظية، ورواية المغازي والبطولات السحرية، وذلك حتى يسهل حفظها والمحافظة عليها من جهة ومن جهة أخرى لقوة تأثيرها في النفوس.. ٢٩.

الحكاية الاسطورية:

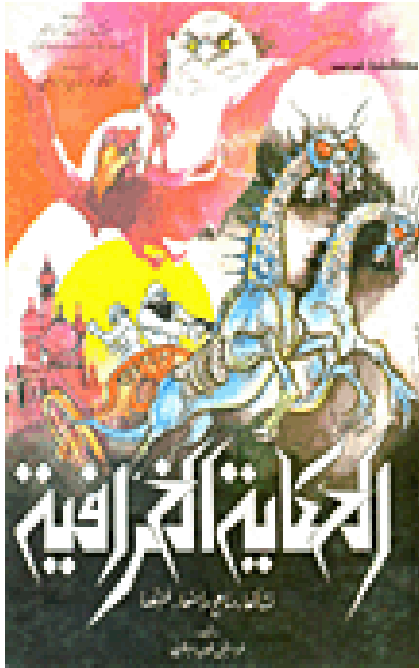
وهي الحكاية التي تدل على فهم الكون بظواهره المتعددة أو هي تفسير له، أو لأنها نتاج وليد الخيال ولكنها لا تخلو من منطق معين ومن فلسفة أولية تتطور عنها العلم والفلسفة فيما بعد، وعلى هذا فإن الاسطورة تتكون في أول مراحلها عن طريق التأمل في ظواهر الكون المتعددة، والتأمل ينجم عنه العجب كما أن التعجب ينجم عنه التساؤل...

فإذا الإنسان طلب الإجابة في إصرار عن سؤاله، حتى إذا وجد الجواب قربت نفسه لأن الإجابة حينئذ تكون حاسمة بالنسبة إليه، وبالتالي فإن كلمة أسطورة تؤكد بدائية البشر حيث كانوا يمارسون السحر ويؤدون طقوسهم الدينية التي كانت سعياً فكرياً لتفسير ظواهر الطبيعة.. ٣٠.

فالحكاية اللغزية يقوم تصنيفها على طرح اللغز وجوابه يقع كل نص الحكاية بأبعاده ودلالاته.

الحكاية المثلية:

وهي الحكاية التي تنتهي بمثل أو عبره أراد الإبداع الشعبي نشرها بين الناس بحيث تقوم بنيتها الأساسية على معنى شعبي خالد وعلى تصوير تجربة شعورية فريدة، وعلى قيمة شعبية سامية ونبيلة، ولهذا عمدت الفطنة الشعبية على تخليدها والإشادة بها وبالتالي دعوة الناس إلى ممارسة هذا الفعل الحسن والاقتداء بالبطل أو تقادي السلوك السيئ الذي رفضه البطل



تقوم الحكاية الشعبية بوظيفة هامة، وهي تسليية الراوي والمستمع مع حيث ترى ثريا تيجاني في دراستها لقصص الجنوب الجزائري أن أهل المنطقة يروون القصص الشعبية ويستمعون إليها في أوقات فراغهم بغرض التسليية يدعم هذا الرأي عمر ساسي بقوله: ((من المحتمل أن تكون التسليية والمتعة ليست من النادرة أو حكايات المرح فقط، ولكن في مختلف أنواع الحكاية أيضا وهو ارتباط عاطفي يظل مشدودا بين الراوي والمتلقي، ونلمس هذه الوظيفة عندما يلقي الراوي حكايته (...))، فيستقبلها المستمعون سواء كانوا كبارا أو صغار بالضحك، ويتوقفون عند بعض العبارات مثل الفحلة سف ولا رون.. وهذه العبارات تؤثر في تسليية الأطفال وجلب النوم إليهم فالحكاية الشعبية لا تؤدي الدور النقدي فقط بل تقوم بدور ترفيهي وإمتاع وتسليية، ومعظم القصص الشعبية تلعب هذا الدور...)) ٣٥.

الوظيفة النفسية:

تلبي الحكاية الشعبية (الحكايات النفسية) والبيولوجية والتنموية السيكلوجية التنفيس عن المكتوبات الجنسية والرغبات التي لا يمكن ممارستها في الواقع نظراً لكونها تتعارض مع قيم المجتمع، أو أنها تخرج عن نطاق حدود القدرة الذاتية المحدودة بالطبيعة البشرية بالزمان، والمكان بحيث تجعله يقطع المسافات البعيدة في رمشة عين، وتجعله يكبر ويحقق أهدافه بسرعة خارقة للعادة، كما تجعله يعود إلى الحياة بعد الموت، وتركبه البساط السحري الذي ويحقق له كل أحلامه تصبح كل تلك العمليات مفهومه الأهداف، فهبوطه إلى أعماق الأرض يمثل استغراقه في اللاشعور ورجوعه منها يمثل عودته إلى الشعور والواقع، بالإضافة إلى أنها تحقق له الخير المطلق، وخلق عالم مثالي تزول منه كل العوائق التي تحد من تحقيق ذات الفرد، وهو بمقدار ما يحقق عن طريقها ذاته، وتواصله مع الآخرين ومشاركتهم في الأحاسيس والمشاعر وفي أسلوب التعبير عنها، ومن هنا فإن الفرد وهو يشارك في عملية القص يجد متعة وراحة نفسية... ٣٦.

الوظيفة الثقافية:

تساهم الحكاية الشعبية في تثقيف الفرد لأنها تحمل إليه الحضارة من الأجيال السابقة، وثقافته بقسميها المادي المتمثل في كيفية ملبسهم ومشربهم ومأكلهم وأعمالهم وغيرها، والمعنوي الذي يشمل معتقداتهم ونظمهم وأفكارهم وفنونهم، لذلك يمكننا القول بكل ثقة واطمئنان أن القصص الشعبية تعتبر مصدراً ثقافياً للأجيال المتتالية تحمل إليهم العمل والطموح وتعلمهم قهر المستحيل، وتدريبهم على التصور الواسع كما تحمل إليهم القواعد الأخلاقية والقيم والمثل العليا ترسخها في عقولهم، وهي تساعدهم بذلك على تطوير فعال في حالة انعدام الأجهزة التربوية والتعليمية المختلفة.

يتجاوب مع روح الجماعة التي ينتمي إليها.
-إيجاز خصائص الشخصيات في خطوط عامة ومروقة.
-الاعتماد على التبسيط والجنوح إلى المعنى الرمزي.
-الابتعاد عن الخوض في التفاصيل لتبقى الحكاية بعيدة عن الواقع.
-تتضمن الحكاية دلالات فلسفية من شأنها أن تؤثر في نفوس القراء والسامعين.

إن هذه المميزات سمحت فيما بعد بإعطاء تصنيفات كثيرة للحكاية الشعبية، كما أنها عكست الجمالية الفنية للنص الحكائي الشعبي، خاصة ما تعلق منه بالجانب السردي الذي يثبت غلبة الخيال الشعبي الجميل، الأمر الذي طبع الأدب الشعبي عموماً بعنصر الخلاق هو غالباً أدب تجريدي يتقاسمه الواقع والخيال. إن سمات الحكاية الشعبية، هذه لها مكان الصدارة على جميع أشكال الأدب الشعبي النثرية منها والشعبية فقط لأنها نتاج إبداع مخيلة شعبية اعتمدت البساطة في نسج أحداثها ووقائعها... ٣٣.

وظائف الحكاية الشعبية:

تؤدي القصة أو الحكاية الشعبية دوراً هاماً من الناحية الاقتصادية والاجتماعية والنفسية والتاريخية والترفيهية والتربوية وغيرها، ولها تأثير قوي على الأفراد لدى شعوب العالم ككل وأهم الوظائف التي تظهر بصورة مكتفية في الحكاية الشفوية أو المدونة، الوظيفة التربوية التعليمية النقدية، والوظيفة النفسية، الوظيفة الترفيهية والوظيفة التثقيفية...

الوظيفة التربوية التعليمية النقدية:

لو قمنا بجمع مدونات عديدة من الحكايات الشعبية للاحظنا هذا الدور بوضوح فهي تعلم التحلي بالأخلاق الفاضلة والتمسك بالقيم السامية، وهذا ما يؤكد لنا سماحة الدين وضرورة إبداع تعاليمه والاقتداء بالرسول صلى الله عليه وسلم وأصحابه رضوان الله عليهم، كما تقوم على ترسيخ الإيمان في ذهن السامع وترغيبه ومحاولة تنفيره من الشرك وعواقبه، ويقول أحمد شايب، في هذا جملة الحكاية الشعبية التوجيهات والارشادات إلى السبل المثلى في الحكم والبقاء، ودعت إلى التعاون والسعي إلى الخير والبعد عن الشر...فساعدت بذلك على رسم صفات الانسانية الأصلية، كما ساعدت أيضاً على توفير الظروف الملائمة للعمر، والتطلع إلى التعرف على أسرار الطبيعة وحل غموضها ورموزها.

أما الوظيفة التعليمية فيوضحها عمر عبد الرحمان الساسي بقوله: ((هناك وظيفة (...)) للحكاية التي اتفق عليها علماء الاجتماع والأنثرو بيولوجيا والفولكلور هي الوظيفة التعليمية حينما توجه لصغر السن من الأطفال والمعلمين أو النقدية في حالتها المطلقة، وذلك من خلال ما تحاربه من القيم الاجتماعية من بخل او كسل أو خيانة...)) ٣٤.

الوظيفة الترفيهية:

- ١٣- سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ١٩٩٧، ص ١٩-٢٠.
- ١٤- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، ٢٠٠٧، ص ١٨-١٩.
- ١٥- نفس المرجع، ص ٢٨.
- ١٦- نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة، بيروت، ١٩٤٧، ص ٢٥.
- ١٧- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية، مرجع سابق، ص ٢٦.
- ١٨- نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، مرجع سابق، ص ٢٥.
- ١٩- المرجع نفسه، ص ٢٥.
- ٢٠- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائري، مرجع سابق، ص ٢٤.
- ٢٢- المرجع نفسه، ص ٢٥-٢٧.
- ٢٣- فلاديمير بروب، طبيعة الأدب الشعبي، ترجمة ابراهيم قنديل، وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٩، ص ٢٢.
- ٢٤- علي جواد الطاهر، في القصص العراقي المعاصر، منشورات المكتبة، صيدا، بيروت، ١٩٦٧، ص ٥٥.
- ٢٥- محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ١٩٦٦، ص ٩-١٣.
- ٢٦- محمد سعدي، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، ط ١، ١٩٧٣، ص ٦٤.
- ٢٧- المرجع نفسه، ص ٦٨.
- ٢٨- المرجع نفسه، ص ٦٥.
- ٢٩- المرجع نفسه، ص ٦٦.
- ٣٠- مرسي الصباغ، القصص الشعبي العربي في كتب التراث، جامعة قنات السويس، دار الوفاء للطباعة والنشر، ص ٩٩.
- ٣١- المرجع نفسه، ص ١٠١-١٠٢.
- ٣٢- محمد سعدي، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ١٩٧٣، ص ٤٥.
- ٣٣- عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة دراسة ميدانية، الطباعة الشعبية، الجزائر، ٢٠٠٧، ص ٥٣٠.
- 34-bohdiba, abdelwahad, culture et cocuite publications de l'université de Tunis, 1978, p51.
- ٣٥- عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة دراسة ميدانية، مرجع سابق، ص ٥٩.
- ٣٦- عزى بوخالف، الحكاية الشعبية الجزائرية، دراسة ميدانية، دار سنجاك الدين للكتاب، ٢٠٠٩، ص ١٧٣.
- ٣٧- عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة ميدانية، مرجع سابق، ٢٠٠٧، ص ٦٠.

والملاحظة عند هذه الوظائف هي تداخلها فيما بينها فقد تكون رواية الحكاية في جانب من جوانبها وظيفة عقائدية عند فئة من الناس، وتمنح الآخرين المتعة والتسلية وقد تكون ذات وظيفة نفسية وفي جانب آخر ذات وظيفة تثقيفية وقد تؤدي جميع هذه الوظائف في نفس الوقت.

ونلخص مما سبق أن هدف الحكاية الشعبية التربوية هو معالجة الأفعال غير السوية في المجتمع والتي تتنافى وقيمه و ثوابت هويته الجماعية. ٣٧.

وتبقى الحكاية الشعبية الجزائرية مصدراً هاماً من مصادر تراثنا الثقافي الشعبي الذي لا يزال بحاجة إلى بحث وتنقيب، ونفض غبار الإهمال والنسيان والتهميش عنه، وهذا لن يكون إلا بتطافر جهود الباحثين والمهتمين. ولأمكننا أن نصرب عن تراثنا الشعبي صفحاً والحكاية الشعبية كما رأينا تحمل من الدلالات والوظائف والأبعاد ما يجعلها مادة مشتركة تتقاطع فيها اهتمامات كل من آمن بالانتماء، وحاول جمع شتات تراثنا ليكون مصوناً كمدونة جاهزة للدراسة والنقد والتحليل.

الهوامش والإحالات :

- ١- جمال الدين بن مكرم، بن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت ط ١، ١٩٩٧، مج ٢، ص ١٣١.
- ٢- المعجم الميسر، دار الكتاب الحديث، الكويت، ط ١، ١٤١٤-١٩٩٣، ص ١٤٦.
- ٣- المعجم الوجيز، دار الكتاب الحديث، الكويت، ط ١، ١٤١٣-١٩٩٣، ص ٢٠١.
- ٤- روزلين ليلي قريش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٨٠، ص ٣٠.
- ٥- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار مكتبة غريب للطباعة، القاهرة، ط ٣، ١٩٨١، (د، تا)، ص ١١٩.
- ٦- عبد المالك مرتاض، القصة في الأدب العربي القديم، دار مكتبة الشركة الجزائرية للتأليف والترجمة والطباعة والتوزيع للنشر، الجزائر، ١٩٦٨، ص ١٩-٢٠.
- ٧- محسن جاسم الموسوي، ألف ليلة وليلة في الغرب، دار الجاحظ للنشر والطباعة، بغداد ١٩٨٢، (د. تا)، ص ٨٤.
- ٨- عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، دار الكتاب العربي، للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨، ص ١١.
- ٩- ثوريا تيجاني، دراسة اجتماعية لغوية في القصة الشعبية في منطقة الجنوب الجزائري، بدون طبعة، ص ١٥.
- ١٠- علي الجواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٧٩، ص ٢١٨.
- ١١- المرجع نفسه ص ٢١٩.
- ١٢- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ٢٠٠٧، ص ١٨.

في مفهوم الإشهار



د. هامل شيخ
المركز الجامعي عين تموشنت
-الجزائر-

ملخص:

يحاول المقال تتبع المصطلح والمفهوم لموضوع الوصلة الاشهارية التي تعد في عصرنا الحالي مكونا فعالا في صنع الثقافة وخلق الرأي وتغييره وتبديله تبعا لتوجهات شتى، التتبع المعرفي والبسط التحليلي من شأنه أن يوضح عديد الجوانب المهمة، الظاهرة منها والمخبوءة، ولا يكون ذلك إلا انطلاقا من آليات إجرائية وقواعد تأسيسية في التحليل من منظورات متعددة، وقبل الخوض في تحليل المعارف المتعلقة بموضوع الوصلة الاشهارية ينبغي أن نقف ونتأمل المصطلح لأنه يلعب دورا مهما في بلورة الحدود المعرفية، من بينها مصطلح الإشهار.

الكلمات المفتاحية :

إشهار -تواصل-تأثير -إقناع

تأمل في المصطلح:

١-الإشهار:

تحديد سياق تعريفي معين للإشهار أمر ليس بالهين لذلك سنحاول الإشارة إلى أهم التعريفات و ما تحيل إليه من انزياحات دلالية لأن مجال الاشتغال واسع يصعب ضبطه في سياق معرفي معين. سنسوق بعض تعريفات للإشهار، غير أنها لا تمثل التفرد والتميز بقدر ما تعكس أهم التمثلات التي يمتاز بها المصطلح.

وسيلة للتبليغ و إيصال الفكرة، فقد تكون مثلاً هذه الوسيلة وسيطاً سمعياً بصرياً (التلفزيون) أو مكتوباً (الجريدة) أو بصرياً (الملصقات الإشهارية والصور الفوتوغرافية وغيرها).

-المتلقي: هو الذي يستقبل الرسالة قد يكون فرداً أو جماعة (جمهوراً) وهو المعنى بالرسالة، ويختلف التلقي (كما سنرى) حسب السن والمستوى الثقافي والدرجة الاجتماعية، مما يجعل المرسل يركز على هذه الجوانب ليصل إلى مرامييه المتعددة. لا نبرح السياق التعريفي لمصطلح الإشهار حتى نرسم مختلف تجلياته المعرفية بصفته خطاباً يلامس تيمات متعددة للثقافة البشرية. حيث يقول عبد الجبار منديل: « الإشهار هو ذلك الجزء الهام من نظام الإنتاج و التوزيع الجماهيري الذي يترجم في شكل إعلام و تذكير بالسلع والخدمات التي يتضمنها السوق » (٤) ..

لكن هذه السلع وطبيعة إشهارها تتجاوز صفة "المادية" (شيء معين) كالسيارات والعطور والأجهزة إلى صفة فكرية تحيل إلى مرتبة اجتماعية (سيارة)، وعود بالتميز والجمال وغيرها، يقول سعيد بنكراد في هذا الصدد: « إن الإشهار (الإعلان) نشاط تواصل، مستقل باليات خاصة في الصياغة و الاشتغال لا يلعب فيها الخبر سوى حيزاً بسيطاً (...) فالنساء ينفقن قدراً كبيراً من المال من أجل "كريمة" خاصة بالبشرة و لكنهنّ يترددن كثيراً في دفع المال من أجل اقتناء صابون لغسل الجسد كله، فالصابون لا يعد في واقع الأمر سوى بالنظافة، أما الكريزمات بكل أنواعها تعد بالجمال، السر في ذلك أن المرأة تشتري وعوداً وليس منتجاً » (٥) ..

فالإشهار حسب سعيد بنكراد يتجاوز الحاجة المادية للفرد إلى وعود وآمال يرسمها المتلقي تبعاً لاقتناعه بالإرسالية الإشهارية التي - كما سنرى - لا تتوانى في استثمار مختلف الآليات المتعددة للتبليغ و من ثمّ التأثير؛ فالإشهار إذن خطاب متعدد الوسائط « إنه يفرض نفسه في وقتنا الحالي كما لو كان إنتاجاً فنياً أو أدبياً في خدمة أهدافه النفعية التي كان يؤديها الخطاب العادي في السابق، ذلك أن الإشهار أضحى حاضراً في كل الأمكنة وعبر جميع وسائل الاتصال » (٦). ولذلك يعتبر الإشهار خطاباً بديلاً يستثمر الصورة و اللغة للإغراء و التأثير وتغيير وجهات النظر اتجاه السلعة المعروضة، ولذلك « فحياة الناس و نشاطهم اليومي أصبحا مشروطين بإغراء الصورة والحركات والألوان و الخطاب المصاحب التي تشكل أهم دعائم الإشهار التعبيرية » (٧). فالتحديد التواصلية لمنطق الإشهار يستدعي نمطاً من التلقي، حتى وإن كان في كثير من الأحيان غير مباشر عبر وسيط إعلامي معين.

« فازدهار وسائل الاتصال المعاصرة: الصحافة والبيت الإذاعي والتلفزيون وأخيراً الإنترنت، تهجّم على الزبائن المحتملين أينما حلوا وارتحلوا: في البيت وأماكن العمل والشارع، كل الأماكن



يقترح هاس تعريفاً للإشهار بقوله: « إنه تقنية في التواصل غايتها تسهيل انتشار بعض الأفكار أو العلاقات ذات الطبيعة الاقتصادية بين أشخاص يمتلكون سلعة أو خدمات يقترحونها على آخرين مضطرين لاستعمالها » (١).

يتبنى أرمون دايان نفس الطرح من حيث الجانب التبليغي للإشهار و ذلك بقوله: « هو تواصل مؤدى عنه، يعتمد خطاطة تواصلية وحيدة الاتجاه، تتحقق من خلال وسائط وأسناد متنوعة، و ذلك من أجل الترويج لمنتج أو ماركة أو شركة أو قضية أو مرشح يمكن التعرف عليه من خلال الإرسالية » (٢). لكن الإشهار في تعريف دايان يتجاوز الجانب التجاري إلى جوانب أخرى كالسياسة مثلاً.

نجد في تعريف أليكس ميتشيلي Alex Mutchell مهمات تتعلق بالجانب التواصلية للرسالة الإشهارية حيث يقول: « الإشهار هو مجموع الأساليب الاتصالية التي تختص بإعلام الجمهور من خلال وسيلة عامة عن منتج أو خدمة ما، ودفع الجمهور إلى اقتناء السلعة المعلن عنها » (٣) ..

حيث أشار في التعريف إلى أهم عناصر التواصل اللغوي وغير اللغوي وهي:

-المرسل: وهو الباث والمتحكم في ضبط الرسالة بأساليب متعددة تجعل منها أداة للتوجيه والإقناع والتأثير والترغيب في شراء السلعة.

-الرسالة: الرسالة الإشهارية بصرية غالباً، لكن هذا لا يمنع من حضور اللغة التي تكون في أحيان كثيرة عنصراً توجيهياً للصورة وتدقيقاً لدلالاتها ومن ثمّ تلعب دوراً مهماً في الخطاب الإشهاري؛ و من خلال التعريف نلبي أن الرسالة تحتاج إلى

قناة (سمعية – بصرية) أي هي مجموعة المعلومات المترسّخة حسب قواعد وقوانين متفق عليها، تشكل بعدا ماديا محسوسا من الأفكار تترجم عن طريق علامات متعددة (لغوية وغير لغوية) «حيث إن المجالات المعرفية ذات العمق السوسولوجي الحقيقي تفرض علينا مواجهة اللغة، ذلك أن الأشياء تحمل دلالات، غير أنه ما كان لها أن تكون أنساقا سميولوجية ولا أنساقا دالة لولا تدخل اللغة ولولا امتزاجها باللغة، فهي إذن تكتسب صفة النسق السيميولوجي من اللغة» (١١).

لا ننكر تداخل اللغة بالتعبير البصري في الرسالة الإشهارية، لكن هذا لا يعني تبنينا الطرح السابق الذي يربط كل الأنساق بالنسق اللغوي، بل في بعض الأحيان تكون مصاحبة للصورة ويمكن عزلها والاستغناء عنها (في بعض النماذج)، ويمكن الفرق بين رسالة وأخرى في مدى إظهار قوة حضور الوظائف التي تجعل منها خطابا فعالا كالوظيفة الإقناعية، أو التأثيرية. وأيضا حسب نية التواصل وأهدافه والظروف المحيطة في إنجاح عملية التواصل (١٢).

إن التعرف على الطاقات التعبيرية التي تختزنها اللغة أمر بالغ الأهمية، وهي الأساس الذي تقوم عليها الرسالة الإشهارية، إنها أداة الإقناع والتأثير والتوجيه داخل الخطاب التلفزيوني عموما. وبناءً على ذلك، فإن الصيرورة التواصلية في الميدان الإشهاري خاضعة، كما في حالات السلوك اليومي، لقصد مسبق لا يمكن فصله عن غاياته وأهدافه ومرامييه المتعددة ولذلك فإن «مردوديتها وثيقة الصلة بالانسجام الممكن بين الإرساليات اللفظية وبين الصورة بكل أسنادها، ولهذا الانسجام وظيفة هامة داخل الصورة، فهو الضمانة على جودة التلقي و جودة الفهم، وكذا ضمانة على نجاح عمليات تذكر ما تقوله الإرساليات» (١٣).

أصبحت قابلة لكي تكون حيزا لحمل الوصلات الإشهارية، بل إن البضاعة نفسها كثيرا ما كانت ناقلة لوصلات إشهارية لها أو لغيرها» (٨).

لا نبالغ في القول إذا اعتبرنا الخطاب الإشهاري من مكونات الحداثة والتحديث؛ فعن طريق هذا الخطاب متزامنا مع الخطابات الفكرية أو الثقافية عامة تسربت مختلف القيم والسلع وتم تمرير اختيارات سياسية و إيديولوجية مجسدة. واستتبنت العديد من التوجهات التي تخدم المرسلين من جهة و تكسب ثقة المتلقين من جهة ثانية.

وهو الشيء الذي يجعله خطابا تواصليا فعالا من حيث القيمة المعرفية و التحريك الدلالي، فهو يهدف إلى الإخبار بقصد التأثير، ومن ثم فالإشهار يختلف عن الخبر « فالخبر محايد أما الإشهار فمتحيز » (٩). يروم الإغراء وتوظيف الوعود المختلفة ويمزج داخل الوصلات بين العاطفة والعقل، آلياته تحرك في الشخص ميولاته، نزواته، عقده و أمانيه المتركمة في هذا العالم يقول سعيد بنكراد: « وليس غريبا أن يكون الإشهار، عند بعض مصممي الوصلات، إغراء وإغواء واستدراجا في عالم الاستيهام، لا مجرد مدح لخصائص نعتز عليها في نهاية الأمر في كل المنتجات التي تنتمي إلى الفصيلة نفسها، وتلك خاصية جديدة من خاصيات الموجة الجديدة في الإشهار » (١٠).

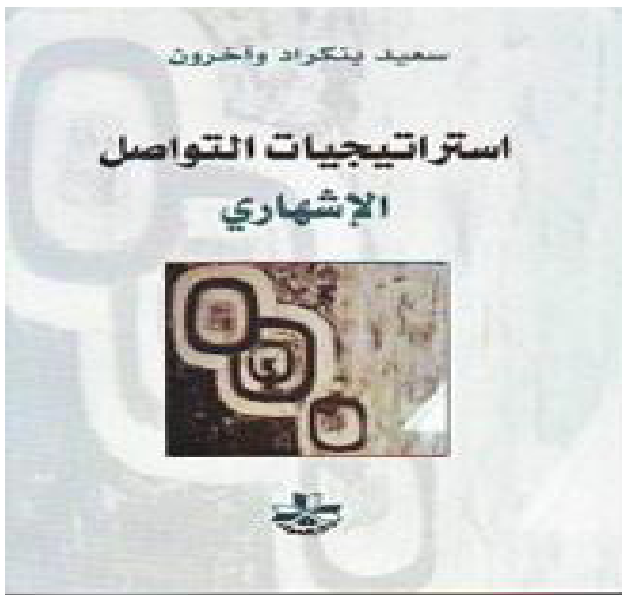
فالغاية إذن من الوصلة الإشهارية على تعدد أنواعها سيارات، ملابس، عطور، أجهزة، هواتف، خدمات هي الاستفراد بالمستهلك وتوجيه رغباته وتحديد حاجاته وتنويعها تبعا للتنوع الذي يطبع الأذواق و يطبع السلع أيضا.

ما يمكن استنتاجه مما سبق أن الإشهار هو رسالة بين اثنين (باث- متلقي) تطمح لتعريف الجمهور بمنتج ما والعمل على دفعه لاقتنائه وهو الذي يعني على أن نجاح المرسل في مهمته التبليغية رهين بحسن اختياره للوسائل والآليات التعبيرية، التي يرى المرسل أنها أكثر فاعلية لتمرير الرسالة، هذه الأخيرة التي تعتبر لبنة أساسية في بناء متماسك العناصر تؤسس لنا ما يعرف بالخطاب الإشهاري الذي يعد سيرورة تواصلية تبليغية تطمح في أغلب الأحيان إلى الحجاج المتأرجح بين عناصرها الهامة.

الرسالة الإشهارية:

أشرنا فيما سبق الى التحديدات المعرفية للإشهار، ورأينا أن الهدف الرئيس للخطاب الإشهاري هو الإقناع والتأثير ، فالمرسل يحتاج إلى آليات وعناصر مساعدة حتى يحقق مبتغاه من خلال الرسالة. هذه الأخيرة التي تحيل بدورها إلى أنماط متنوعة كثيرا، ومختلفة في الإشهار التلفزي وذلك حسب التلقي الذي تركز عليه الرسالة من الجانبين الفني واللغوي.

فالرسالة: بصفتها مصطلحا لسانيا Message فإنها تعتبر متتالية من العلاقات المنقولة بين المرسل والمرسل إليه بواسطة



تعتمد الصورة الإشهارية في تمرير رسالتها على مجموعة مختلفة ومتكاملة من العلامات من بينها العلامات اللغوية، ولتعزيز الصورة وتبيين دلالاتها يوظف المرسل إرسالية لفظية تقوم بترسيخ مختلف القيم التي يروج لها الخطاب الإعلاني (الإشهاري). «الإشهاري يدرك جيدا أن المشاهد لا يمسك بجزئيات معاني الوصلة إلا من خلال عنصر اللغة، لأنها النسق المؤول لكل الأنساق، بل أكثر من ذلك لأنها المنتجة لصورة العالم في ذهن الفرد» (١٦).. وهكذا تُوظف الإرسالية نسقا لغويا في



لكن في بعض الأحيان لا تشفع جمالية الرسالة الإشهارية بتلق مقبول أي وفق طموح المرسل وذلك تبعاً لبعض الخلفيات المعرفية التي من الممكن أن تؤثر في العملية أي عندما يُسقط المتلقي دلالة الرسالة على السياق الاجتماعي إيجاباً وسلباً ومن ثمة تكون الرسالة مرهونة بالمعادل السياقي لثقافة المجتمع بصفة عامة.

خطاب الرسالة:

تخاطب الرسالة الإشهارية المجتمع بكل أصنافه وطبقاته وهو الشيء الذي يجعلها تتلَوَّن بألوانه (المجتمع) و تنصهر ضمن مقتضياته المتجددة.

لكننا سنجد سعيد بنكراد يقلل من دور المرجع في إيضاح دلالة الرسالة، حيث يقول: «إن الصورة ليست أسيرة مرجعها، كما يعتقد ذلك أصحاب فكرة التعليل، إنها لا تستوطن السياق المخصوص، إلا من أجل تعميمه (صورة الأم... كل الأمهات، صورة شاب... كل الشباب) لذلك فإن كل تمثيل لوضعية مخصوصة داخل الصورة هو في الواقع شيء آخر غير ما تقوله الأشياء الممتلئة بشكل مباشر داخلها» (١٤)..

نغم الوصلة :

يعتبر توالي اللقطات في الخطاب الإشهاري سردا وذلك عن طريق نظام التتابع والاتساق بين الصور بالإضافة إلى إنتاج المعنى وشحن الخطاب ببراهين تثبت صدق وحقيقة المرسل وقناعاته ونواياه وهدفه ، فالإشهار خطاب مخادع مطوع ومحرك يهدف إلى غرس قناعات بأدوار مضللة ، فالإشهار كما يرى محمد الداوي يعتمد على الكذب المنظم فهو يتماهى بالنظر إلى طبيعة المتلقي وإكراهات الظروف بين المحاور كلها مستثنيا محور الحقيقة ،فهو يسعى إلى إغراء الزبائن المفترضين بالكمية أو بالقلة حسب سعة انتشار حمولة الخطاب الفكرية ،فهو يركز على مزايا المنتج ومحاسنه ويطمس المساوي والعيوب وربما مظالم السلعة ،فهو يسوق لمنتج كامل، معيار، مثال (١٥).

حجاج وتطويع :

تتوفر الوصلة الإشهارية على حجاج ظاهر وهي استمالة المتلقي ودفعه لاقتناء المنتج ،والدليل على ذلك ،الصور المتتابعة فيها تأنف عن إسقاط أو إضمار المميز والتسمية ،مثلا نشاهد في الصورة GARNIER، غارنييه فهو موجود بقوة العرض والإظهار كما انه متجلي في الصوت المرافق واللقطات المتتابعة.

العلامات اللغوية:

شكل حوار يظهر دلالات الصور المصاحبة تُخفي العلامات اللغوية الشيء الكثير في الإرسالية الإشهارية، فنحن لا ننكر أن معنى الرسالة يصل إلى المتلقي حتى وإن استغنيا عن هذه العلامات لأن الصورة قامت إلى حد بعيد عن طريق توالي اللقطات وظهور المرأة مع المنتج من إيصال الفكرة عموماً؛ لكن النسق اللغوي رَسَخ هذه الفكرة، بل أكثر من ذلك أنتج لنا خطاباً آخر متعلقاً بالصورة.

والعلامة كما تصورها كابفير J.N. Kapferer كائن ناطق ومنطوقها ما تقترحه على المستهلك من منتجات وخدمات، وهي موجودة إذا بقي حبل التواصل بينها وبين جمهورها قائماً ومعدومة متى ركنت إلى الصمت برهة أو كُفَّت عن الكلام واشتقاق أسلوب مميز في الكلام (١٧).

ويضيف في نفس المنحى « ليس من صالح العلامة أن تسكت ولو قليلاً لأن صمتها سيحدث شغوراً في الساحة سرعان ما تملؤه علامة أخرى تستحوذ على الأنظار وتجعل المستهلكين ينسون العلامة السابقة» (١٨)..

و هي الوسائل التي يستثمرها المرسل لبث رسائله المختلفة في عالم بقدس السلعة و يضرب بالعواطف الإنسانية عرض الحائط، بل يتلذذ بالتلاعب بالمشاعر والأحاسيس ويستثمر في النزوات و الشهوات المختلفة كل طاقاته التبليغية؛ « لقد أصبح المتلقي طرفاً هامداً و منفعلاً يقتصر دوره على بلع الخطابات التي تصل إليه، و تجده مكتوف الأيدي مسلوب الإرادة و هو يتأمل جالسا على أريكته محاصراً في غرفته مُسلماً مصيره إلى هذا المتحدث عبر هذه الآلة الطاغية التي هي التلفزيون» (١٩)..

وطغيان هذه الآلة يتمثل فيما تبثه من رسائل مبطنة ومشحونة إلى حد الجنون، ظاهراً يبيدي محاسن لا تعد و لا تحصى وباطنها يخفي كل آلام الشعوب. تقول أن سوفاجو: « إن الصور و الرموز و الأساطير الإشهارية تتصور إذن، من خلال دورها الوهمي، على أساس أنه استشباحي طارق، أي

قوة غالبية بواسطتها تنقل الإيديولوجيا البرجوازية» (٢٠)..

فالإشهار وبالرغم من محاكاته للواقع ومتطلبات الفرد في أغلب الأحيان، إلا أنه يظل يمسك بخيوط وهمية ويعزف على أوتار الوعد الكاذب - في أحيان كثيرة- وفق سياسة تخاطب اللاوعي وتتفنن في كسر التفكير المنطقي السليم للمتلقي.

ولذلك فإن استنتاج تلك الدلالات السابقة من المثال الإشهاري يستند إلى ربط النسق اللغوي بالواقع حيث يشكل هذا الأخير كما ذكر تودوروف نقطة انطلاق لصيرورة تأويلية لا تخرج عن الفكرة الإجمالية التي يضطلع الخطاب الإشهاري بحملها عن طريق تضافر الصورة باللغة والتصاق الدال اللساني بالمكون الأيقوني، وهو نفس الطرح الذي يتبناه سعيد بنكراد بقوله: «إن العلامة هي نمط خاص للتركيب يتم انطلاقاً منه تنظيم

الواقع وفق وجود أقسام من التمثيلات العلامة، هذا النمط الذي يغطي مناطق من المعيش والمحسوس والمتخيل» (٢١)..
فيعتبر التأويل إذن حتمية لاكتشاف خطاب مضمر أو في بعض الأحيان غامض بعض الشيء و خاصة في خطاب يجمع بين مكونين يختلفان من حيث التمثيل.

خلاصة:

تعتبر صناعة الاشهار الآن فنا يحوي جميع الخصائص الثقافية للمجتمع هي عملية -في كثير من الأحيان- بالغة التعقيد؛ لأنها تتعامل مع أذواق واتجاهات وأجناس مختلفة، بل تحوي مثلما تتأثر بإيديولوجيات متعددة، ولذلك ينحو الاشهار الى التقنين أكثر من أي وقت مضى، تبعاً لاتساع التلقي وتطور الحاجيات -على اختلافها- في مجتمع يراهن على التواصل الحجاجي في ثقافته، ومن ثمة يكون الاشهار لبنة حجاجية مهمة، استثمارها الشركات الكبرى والمؤسسات وأقطاب السياسة والدول الكبرى، في تغيير القنوات والتأثير عن طريق السلع، ورسم عديد الملامح الحضارية للعالم المختلفة عن طريق منتج مشحون بكل الطاقات البصرية والكرافية .

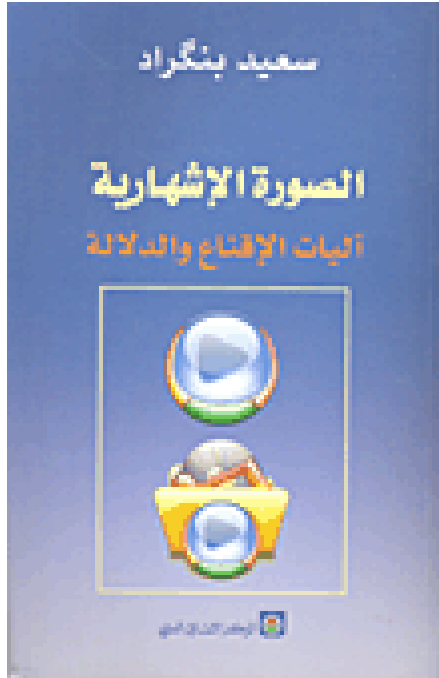
الهوامش :

1 - C.R. Hass, Pratique de la publicité, Bordas, 1988, p 05.

2 - Armand Dayan, La publicité, Ed: P.U.F, 1985, p 07.

3-Alex Muccheilli, Les sciences de l'information et de la communication, collection les fondamentaux, paris, Hachette Supérieur, 1995, p 87.

٤ - عبد الجبار منديل، الإعلان بين النظرية و التطبيق، مطبعة



الإرشاد، بغداد، ١٩٨٢، ص ١٩.
٥ - سعيد بنكراد، الصورة الإشهارية، آليات الإقناع و الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٩.
ص ص ١٩٤ - ١٩٥.

٦ - حميد الحمداني، مدخل لدراسة الإشهار، مجلة علامات، مكناس، المغرب العدد ١٨، ١٩٩٨، ص ٧٤.

٧ - المرجع نفسه، ص ٧٤.
* - محمد الولي، بلاغة الإشهار، مجلة علامات، العدد ١٨، سنة ٩٨، ص ٦٥.

- نظريا يعرف الخبر بأنه نقل موضوعي للحقيقة بحيادية و موضوعية تامتين إلا أن المتتبع للمشهد الإعلامي العربي (التلفزيوني على وجه الخصوص) لا يجد حيادا البتة بل يلفي انزياح الخبر و عدوله إلى طرف معين، حتى أنه أصبح وسيلة متاحة للتحريك و الحراك السياسي.

- ارجع إلى: البشر محمد بن سعود، إيديولوجيا الإعلام، دار غيناء للنشر، الرياض، المملكة

العربية السعودية، ط١، ٢٠٠٨، من ص ٣٤- إلى ٥٨.

- و شاهد مختلف القنوات الفضائية العربية الإخبارية لتقف على حقيقة الظاهرة.

٩ - سعيد بنكراد، الصورة الإشهارية، آليات الإقناع و الدلالة، ص ٤٩.

١٠ - المرجع السابق، ص ٥٠.

١١ - عزيز السراج، اللغة و إشكالية التواصل والدلالة، ضمن التواصل نظريات وتطبيقات، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٠، ص ٤٩.

* - نقصد به طرح رولان بارت الذي جعل من اللسان سلطة عليا في تحريك منطق العلامات الأخرى، بل ينبغي للتواصل أن يعتمد جبرا وبصفة حتمية على النسق اللساني. ففي الوقت الذي نظر فيه كل السيميائيين إلى اللسانيات باعتبارها جزءا من السيميائيات حاد بارت عن هذا الإجماع واعتبر السيميائيات جزءا من اللسانيات وذلك لسببين:

• الأول: أن السيميائيات استلهمت مناهجها و مفاهيمها من اللسانيات.
• الثاني: اضطرار الباحث لاستعمال اللغة لتحليل السيوروات الدلالية، التواصلية.

للتفصيل في المسألة ارجع إلى:

-عبد الرحيم كمال، سميولوجيا الصورة الفوتوغرافية، بارت نموذجاً، علامات، العدد ١٦، ١٩٩٨.

-جون ليشيه، خمسون مفكراً أساسياً معاصراً، من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ترجمة: فاتن البستاني، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط١، ٢٠٠٨، ص ٢٥٣.

-دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان،

٢٠ - آن سوفاجو، الإيديولوجيا وآليات اشتغال الخطاب الإشهاري، ترجمة: أحمد الدويري، علامات، ع ٢٧، ٢٠٠٧، ص ٤٥.

٢١ - سعيد بنكراد، السيميائيات و التأويل، مدخل لسيميائيات شارل سندرس بورس، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط١، ٢٠٠٥، ص ص ١٣٣-١٣٤.

*- مسألة التمثيل المزدوج في اللغة أمرٌ لا جدال فيه حيث يمكن لنا تقسيم العلامة اللغوية إلى جزأين رئيسيين فونيم (أصغر وحدة صوتية غير دالة)، مورفيم (أصغر وحدة صوتية لها دلالة) ، بينما يكتنف الغموض العلامة الأيقونية في مسألة التمثيل فهناك من يحيل بقابلية الأيقون للتمثيل (سوزان لانجيه)، و هناك من اللسانيين من يتمسك بأحقية اللغة للتمثيل دون غيرها (رومان جاكسون) و غيره من البنيويين.

راجع للتفصيل:

-جان بيرو، اللسانيات، ترجمة الحواس مسعودي، مفتاح بن عروس، دار الآفاق، الجزائر، ٢٠٠١، ص ١١٤.

-ميلا إفيش، اتجاهات البحث اللساني، ترجمة: سعد عبد العزيز مصلوح، وفاء كامل فايد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠٠٠، ص ص ٢٥٥-٢٥٨.

ط١، ٢٠٠٨، ص ٣٧٨.

١٢- ينظر: رضوان قضماني، أسامة العكش، نظرية التواصل المفهوم و المصطلح، مجلة جامعة تشرين للدراسات و البحوث العلمية، اللاذقية، سورية، المجلد ٢٩، العدد ٠١، ٢٠٠٧، ص ١٤٢.

13 - Alain Joannés, communiquer par l'image, Ed Dunot, 2005, p 01.

- نقلا عن: سعيد بنكراد، الصورة الإشهارية آليات الإقناع و الدلالة، ص ١٤٨.

١٤ - المرجع السابق ، ص ص ١٥٠-١٥١.

١٥- ينظر محمد الداوي، التطويع الانفعالي في الرسالة الاشهارية، مجلة علامات، العدد ٣٧، مكناس، المغرب، ص ص ٤٣-٤٤.

١٦ - جعفر عاقيل، وصلات لارتشاف اللذة، شوكولا إكيبيل نموذجاً، مجلة علامات، العدد ٢٤، ٢٠٠٥، ص ٦١.

17 - Voir Kapferer (Jean-Noel), Les marques, capital de l'entreprise, p 112.

- نقلا عن: حاتم عبيد، العلامة التجارية، مشروع طموح في شعار متواضع، علامات، ع ٢٤، سنة ٢٠٠٥، ص ١٨.

18 - Kapferer, Les marques, capital de l'entreprise, p 112.

١٨- نقلا عن: حاتم عبيد، المرجع نفسه، ص ١٨.

١٩ - محمد الولي، الإشهار أفيون الشعوب المعاصر، علامات، ع ٢٧، ٢٠٠٧، ص ١١.





الروائية الجزائرية فضيلة الفاروق : نجاحي مرتبط كثيرا بجرأة أفكاري... وأعتبر نفسي نسوية حتى الموت

حاورتها الأستاذة : فاطمة نصير
الجزائر

الروائية العربية الجزائرية فضيلة الفاروق ، صوت بارز في الساحة الأدبية بشكل عام والساحة الروائية بشكل خاص ، ارتبط اسمها بالكتابة الخلافية القائمة على هدم الأفكار المألوفة وتشبيد أفكار متفردة متحررة ، تجنح فضيلة الفاروق لطرح خطة جديدة في الكتابة الإبداعية ، وترى بأن حرية الفرد والمجتمع تبدأ بتحرير المرأة من براثن الأفكار الرجعية والقيود الاجتماعية البالية .. عن الكتابة وهمومها والرواية ومساراتها كان لي مع الروائية فضيلة الفاروق هذا الحوار ..

الناضجة روائيا ليست النصوص التي تنقل الحدث مثل وسائل الإعلام اليومية، بل الأعمال التي تأتي متأخرة و تصف المشهد كاملا بأسبابه و نتائجه.

* - الرواية .. كتابتها تأليفها وتصنيفها .. صار تقليعة أدبية .. بحجة أنها نثر لا يقيده وزن وقافية مثلما هو الأمر في الشعر ، ما تعليقك على التأليف العبيث للرواية ، ألا ترين أنه استباحة للسرد وتسهيل له .. بتواطؤ مع دور نشر صار همها الربح / المادة فقط ؟

لا يمكننا أن نلوم الناشر لأنه في الغالب تاجر باستثناء القلة، و لا يمكن أن نلوم الكاتب وحده لأنه منذ نعومة أظافره ضحية برنامج تعليمي سطحي ...

بالتالي ما ينتج اليوم يحتوي الجيد و السيئ و مفروض على الهيئات الأدبية الأكاديمية و الإعلام الثقافي أن يتعاطى مع المنتج الأدبي بحزم.

فاليوم أصبح الشعر مانعا في الغالب، و قلة هي النصوص التي تشد القارئ، بل قلة من الشعراء الذين يهتمون بتقديم نصوص تحمل زخما عاطفيا و جماليا و فكريا يرضي القارئ المتذوق للشعر، و في الرواية نفس الشيء، جميعنا نكتب بشكل تجريبي لأننا كنا مكمنى الأفواه، مقيدين ماديا لنشر نتاجاتنا، و حين تحقق لنا النشر أصبحت العلاقات تلعب دورا ، و الشروط التجارية تلعب دورا... و هلم جرا...

لكنني متفائلة أرى أن واقع الرواية سيتحسن، حين يفشل كثيرون مع موجة الوعي القادمة إلينا من العالم المتطور عبر الانترنت. مجرد رأي ..!

* - السيدة فضيلة الفاروق .. تعرّضت لهجوم نقدي بسبب مقاربة للتأبوهات في رواياتك مثلك مثل الكثير ممن اعتبروا أنهم متمردون على سلطة الأنا الأعلى ، برأيك هل يستقيم عود نصّ سردي يخلو مما أطلق عليه التأبوهات؟

أنا أتساءل : هل تستقيم الحياة بدون جنس؟ هل تستقيم الحياة بالفصل بين الجنسين حتى أصبحت العلاقات الشاذة تمارس في الخفاء عندنا؟ هل تستقيم الحياة دون أن نستفسر عن حقيقة أجسادنا لحمايتها و الاهتمام بها؟ و غيرها من الأسئلة... فالرواية نسخة مكتوبة تختصر صورة من الواقع المعاش، و ما يكتب في الرواية نثرثر فيه يوميا ، كما نقرأ أفطع منه في جرائدنا ... و مع هذا لا أحد انتقد جرائدنا " المحترمة" بل بالعكس تجدين مقالا في الصفحة الثقافية ينتقد روايتي " اكتشاف الشهوة" لأنني أنتقد فيها اغتصاب الزوج لزوجته و انتهاك حرمة جسدها، و إذلالها بالكلام البذيء و إهانتها و ضربها... و في صفحة أخرى من نفس الجريدة وصف دقيق لجرائم مروعة وقعت في أماكن عدة من الوطن، كلها قتل، و اعتداء، و اغتصاب و الأسوأ حين نجد بين هذه الجرائم جريمة يتقرز لها البدن كاغتصاب أب لابنته، أو قتل أخ لأخته ليستر



* - من وجهة نظرك كروائية عربية هل استطاعت الرواية أن تستوعب واقع الإنسان العربي المأزوم المهموم؟ ..وما مدى مواكبتها للأحداث الراهنة ؟

لا أظن أننا استطعنا استيعاب واقعنا بكل ما يعج به من مشاكل، فرويتنا الروائية دائما تكون محصورة إما في البطولات أو في الانتكاسات، لم نهتم أبدا بمشاكل الإنسان عندنا و تفكيك عقده الصغيرة قبل بلوغ عقده الكبيرة.

لقد توقنا عند الخسارات السياسية طويلا، ثم عند إنجازات سياسية معينة فبدا المثقف مجرد بوق للآخرين الذين في الحقيقة سعوا إلى تهميشه كثيرا.

نعيش اليوم شيئا يسميه البعض ربيعاً عربياً، و آخرون يطلقون عليه اسم الشتاء العربي، و يبدو أن النصوص مشّت في هذا السياق بين معارض و موال، و هذا يعني أننا لا نرى سوى الكتل الاجتماعية الكبيرة، و أننا لم نتوغل في حياة الفرد و إمكانية تغييره و رغبته في التغيير.

من جهة أخرى سأهمس لك أن التلميذ الذي لا يقرأ رواية واحدة على الأقل كل سنة منذ عمر ١٢ سنة، سيكون مشروع شخص لا علاقة له لا بالكتاب و لا بالأدب و لا بالجمال و لا بالإبداع و لا بالرغبة في التغيير عمّا ألفه، و قد يتأفف كثيرا لكنه سيبقى رهن الثوابت الموجودة.

مشكلتنا أولا تبدأ من المدارس و من البيت الذي لا يتعلم فيه النشء إلا الصمت و المواعظ الدينية القائمة على التخويف لا على المحبة... فهل ترين في الأفق من يهتم بالكتابة و بالقراءة على واقع الإنسان العربي بشكل جاد؟!

أما عن مدى مواكبة الرواية للأحداث ، بيني و بينك النصوص

* - يقول الروائي السوري " حنا مينا " بأن الرواية ديوان العرب المعاصر ، ما مدى تأييدك أو رفضك لقوله ؟ وهل استطاعت الرواية بحضورها المكثف أن تغيب الشعر وصوت الشاعر ؟

الكاتب السوري حنا مينا يعتبر اليوم من فئة الكتاب الكلاسيكيين في العالم العربي، لكن ما قاله كان رؤية صحيحة للمستقبل الذي نعيشه اليوم. أخفق الشعر حين كسر بحور الخليل و أعتمد لغة باطنية خالية من الإيقاع. نحن شعب نحب الأعراس و الحفلات و الموسيقى الراقصة و الأغاني الخفيفة، و لسنا عشاق الشاشة الكبيرة و الأفلام الطويلة، و لهذا حين خيب الشعر آمال القارئ العربي، أصبح هذا القارئ يجرب قراءة القصة، و

طبعا القصة لما تحويه من عناصر تشويق و إثارة أصبحت لديه أفضل من شعر لا يشبه الشعر الذي تعلمه في المدرسة، غير ذلك نحن أذيان للغرب، حين ينتعش الشعر في الغرب نقلده و نعيش شعرنا، و لأن الرواية منتعشة في الغرب فنحن نحاول أن نبود كذلك...مع أننا على مستوى النقد متأخرون عن الغرب بحوالي ٧٥ سنة عما بلغوه من نظريات.

* - محاسبة المبدع عما يقوله في نصوصه هل ترجع لإسناد القارئ / المتلقي أفعال بعض الشخصيات له ؟ أم أن الأمر يتعدى ذلك ؟

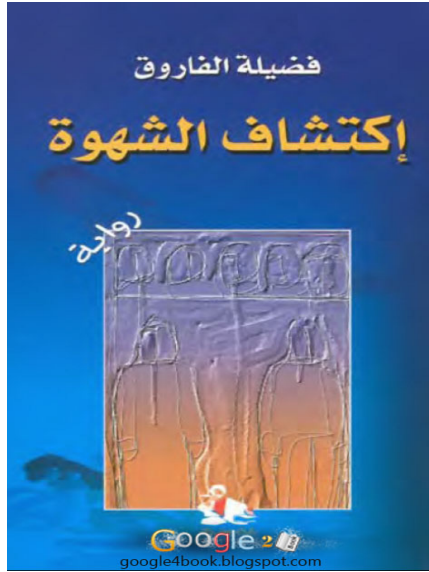
إنه يعود لقلة نضج المتلقي، و هنا نتأسف جدا، لأننا مجتمع اخترع مقولة دينية و اعتمدها في حياته تقول : " فإن ابتليت فاستتروا" لهذا نحن نقوم بكل المحرمات في السر، و من شذ عن القاعدة نحاسبه و نعاقبه و إن استطعنا تدميره ندمره، كما حدث مع الكاتبة اللبنانية ليلي بعلبكي التي حوكت بسبب جملة آنذاك تقول " فوضع يده على بطنها... إلخ" فصممت خمسون عاما و لم تنتج شيئا طيلة هذا النصف قرن هو أكثر عمر يمكنها أن تبدع فيه و تثري فيه المكتبة العربية. بالمقابل نجد الكاتبة السورية غادة السمان بشخصيتها المتمردة الحادة لم تهتم بما يقال عنها فاستمرت حتى أصبحت مدرسة و صنف الكاتبة الأكثر تأثيرا في أجيال الكتاب الذين جاؤوا بعدها في القرن العشرين.

لهذا يا صديقتي على الكاتب حين يقرر أن يمضي في عالم الكتابة أن يضع صوب عينيه ثلاثة أشياء مهمة لا تمنحها الكتابة للكاتب :

المال

الأمان

و المحبة من الجميع



جريمة حبها منه بعد أن اغتصبها. نحن يا صديقتي مجتمعات ترتدي أقنعة...تمارس كل المحرمات في السر و لا تقبلها في رواية لأنهم يعرفون أن الروائي يحرك النخبة، و النخبة أكثر قدرة على تحريك المجتمع و الهيئات القانونية..صوت الكاتب اليوم أقوى من صوت أي سياسي...لهذا يتواطأ البعض لإخماد صوته منذ البداية لنظل أمة فاسدة، تعيش على هواها دون قيود. فكل القيود التي تربنها و نعيشها وهمية تفرض على فئة صغيرة و الباقي فلتان كامل.

* - كمبدعة جزائرية حققت نجاحاً في مجال السرد ..كيف تقرئين المشهد الإبداعي الجزائري في الآونة الأخيرة؟ وما الذي حققته لك بيروت إبداعياً ولم تحققه لك الجزائر ؟

حرمتمني الجزائر من النشر، ثم ظلت مصر على تهميش كتبي، ناشرون كثر يأتون إلى بيروت، مستوردون كثر يزرون بيروت و يحملون أطنانا من الكتب لكن كتبي لا...

لا يهم فانا على المستوى العربي كاسم أصنف ضمن أقوى الأصوات الروائية الجريئة. و أظن أن نجاحي مرتبط كثيرا بجرأة أفكاري لأن لغتي بسيطة ..أحيانا قريبة من الشعر... لكنها نثرية و قدرتي على السرد تتجاوز حيك قصة عادية، لأنني أجنح نحو واقعية سحرية تعيق بالخيال.

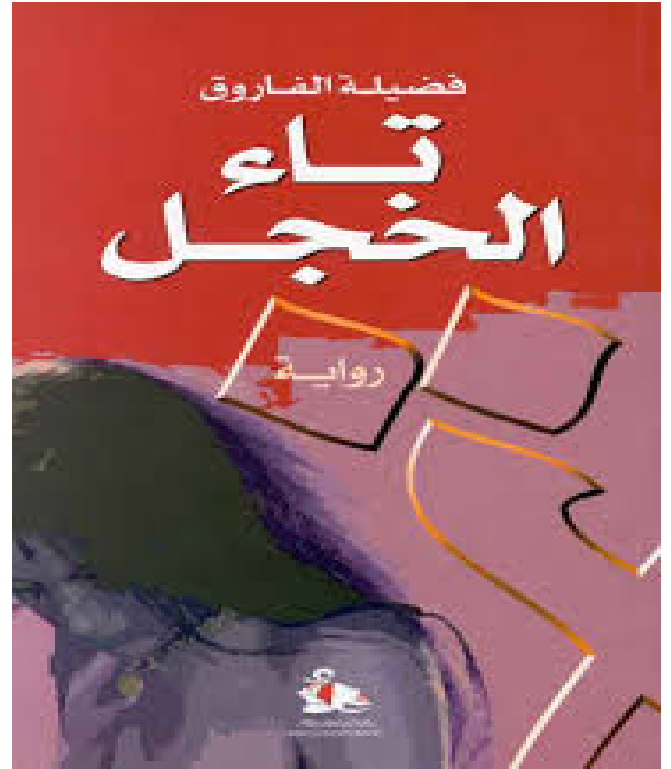
و قلبي يشبه أفلاما جزائرية كثيرة، لكن المحلية قتلتهم، لهذا أصبح الكاتب الجزائري اليوم يبحث عن النشر في المشرق إن كان معربا أو في فرنسا إن كان فرنكفونيا حتى يمنح فرصة للقراءة. لدينا طاقات إبداعية رائعة...و أظن أن المشهد الجزائري إن خفت فيه الخلافات الشخصية بين فلان و علان من كتابنا فسيكون مشهدا جميلا جدا و نحقق تفوقا كبيرا على غيرنا على المستوى العربي و العالمي لم لا.

* - أمام هذا الزخم الهائل الذي تدفعه المطابع العربية من روايات ، هل استطاعت الأقسام النقدية مواكبة الحركة الإبداعية ؟

في الجامعات نعم، طلبة الليسانس و الماجستير و الدكتوراه، لكننا كإعلاميين و مبدعين بعيدين جدا عن الجامعة و هنا نكتشف تقصيرنا ككتاب لمعرفة المشهد النقدي على حقيقته. بالنسبة لتجربتي الشخصية تصلني عشرات الرسائل سنويا تشغل على أدبي من كل الجامعات العربية و خاصة جامعات الجزائر، و هذا يجعلني راضية تماما على موقعي في خارطة النقد. و لدي مشاريع مستقبلية مع بعض الجامعات لتقوية أواصر الارتباط بنقاد أكاديميين يضيفون لنصي الكثير من الحياة.

بالمرّة. صحيح المرأة تخرج اليوم في أغلب المدن، لكنها تخرج متأففة لتقضي أمورها و تعود لبيتها لتختبئ، هي ليست عنصرا فاعلا في المجتمع و إلا كانت شوارعنا نظيفة و بناياتنا أجمل، و حدائقنا مزهرة و تستقبل الأطفال يوميا... الخ. نحن مجتمع ذكوري يشبه بيتا بدون امرأة، فيه فوضى و مواعين تملأ المجلى و ثياب متسخة في كل مكان و أكل منسي لعدة أيام... هذا هو الوضع... تماما.

* - من معطف النقد الثقافي خرجت مقولة النسوية والأدب النسوي والنقد النسوي ، ما رأيك في هذه المصطلحات التصنيفية ، هل هي في صالح المرأة أم هي سلاح ضدها؟ قلت دوما لا يهمني التصنيف، لكنني شاكرا جدا لكل نسوية بدأت النضال لتحرر، و أعتبر نفسي نسوية للموت... سر من سرّ و كره من كره... أنا نسوية و أفترض. و سأوضح شيئا، و هو أن النسوية لا تعني أنها تحارب الرجال، بل تريد أن تحصل المرأة على نفس الحقوق كإنسان.



فالكاتب عندنا يأخذ عشرة بالمائة من سعر كتابه، و هذا مبلغ مضحك يمكن لمتسول أن يحصل عليه في نصف ساعة تسول، بينما الكاتب يحصل عليه مرة في السنة إن باع جيدا. أما عن الأمان فالكاتب إن قال الحقيقة يصبح مهددا من جهة أو عدة جهات

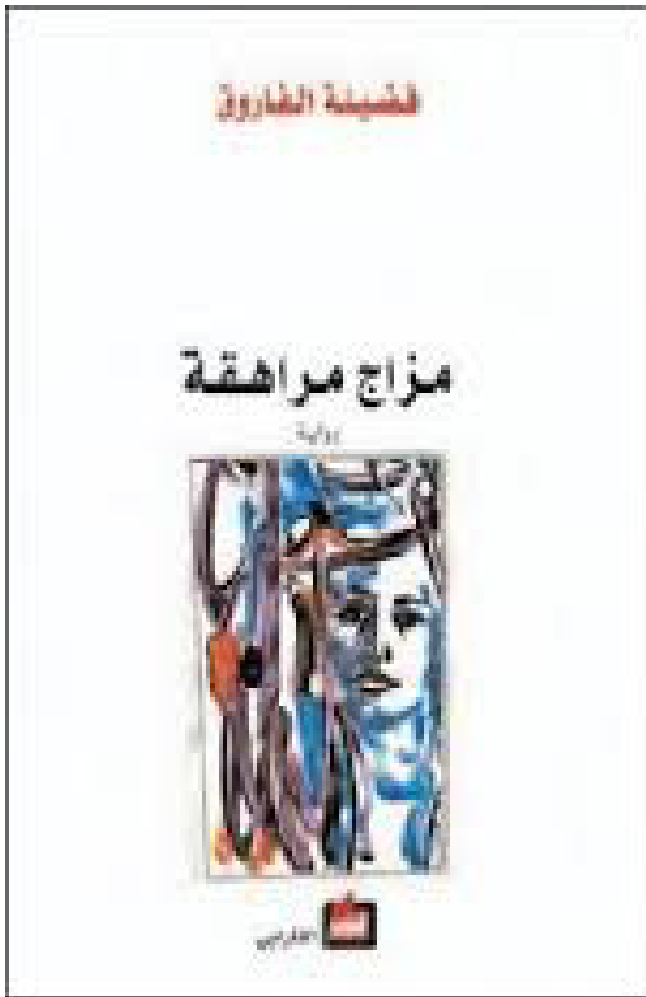
و للأسف إن أحبه البعض فالبعض سيكرهونه و يحاربونه، لأن الكتابة تولد الأعداء كما المحبين.

* - روايتك " تاء الخجل " كشفت فيها واقعا كان مسكوت عنه ، وروايتك " اكتشاف الشهوة " فضحت فيها حياة موجودة ومكررة ، هل جرأة القلم تؤدي للمحاكمة دوماً ، أم أن ذلك يمارس فقط ضد المرأة التي تشارك الرجل في تصوير الواقع ونقل وقائعه عبر سكك الإبداع ؟

تطور أي مجتمع مرتبط بمدى حرية نسائه. و نحن يمكن أن تعرفي مستوى نساننا و مدى حريتهن و ثقافتهن من نظافة شوارعنا و طريقة تعامل الناس مع بعضهم.

لقد خلق الله آدم في الجنة و مع هذا لم يكن سعيدا، فخلق له حواء فاكتملت سعادته، و رحلته إلى الأرض لم تكن اعتباطية، فقد أختبره الله بفصلهما عن بعض و راح كل واحد يبحث عن الآخر حتى التقيا. و عاشا سعيدين رغم تكرار الاختبارات الإلهية لهما.

نحن نتعامل مع المرأة على أنها فريسة ، و نتعامل مع الرجل على أنه وحش سيفترس المرأة في أول فرصة. هذه التربية منذ الصغر أعطت نتائج وخيمة و كونت مجتمعا غير متزن





فضاءات التيه

زيد الشهيد
العراق

تعالّت الفورة الرملية أخذةً مُتسعاً من الفضاء الفسيح .. وبفضاضها حجبت الكتفَ الأيمن للتلّ المائل مُجهّزةً على صفاء الأمد القريب.. كانت حركةُ العربتين الكبيرتينِ المَحْمَلَتَيْنِ بَعْدَ غيرِ واضحةٍ هما مَبْعَثُ الفوضى الغبارية بينما بدت العرباتُ (اللاندروفر) الثلاث أقلّ تأثيراً ... سمعت الفتاة المتكئة على كوعها الأيمن لحظةً منح عين الفضول مُهمّةً متابعة جزئيات المشهد صوتاً قادمًا من ورائها - لعلّه صوتُ الأم - كأنه سؤال يخصها :- ما هذا ؟. لكنّ الجواب جاءَ صيحةً نائيةً : لا ندري سرّ هذا التلّ الغامض ، الغريب .. تمتمت : ها هم يعودون ، (من وراء وبر الخيمة _ يوماً ما - سمعتهُم يتحدثون .. بعثة استكشافية تكلم أباهما والجالسين ... قالوا عن مهمّة مسح التلّ .. سمعتهُم يفوهون: سומר كانَ لهم وجودٌ هنا.. مَنْ أولئك السومر؟! .. ضجّ السؤال ليلتها يضربُ على طيلة دفّ أفكارها ، فيأتيها إيقاعُ الحلم البعيد..) ... على سطح السفوح المتعرّجة للتلّ اعتادت رؤية أجزاء هياكل مطمورة : أعناق جرار يحنّطها التراب المتكلس / أشكال حوضية مقلوبة / عدّة حجرية اتّخذت هينات حافات فؤوس ، أو نهايات رماح أو رؤوس أيايل / تكوينات استهوتها كثيراً .. مرّة تناولت إحداها فأسقطتها في يَمّ مفاجأةٍ إطلاقاً لم تحسبها عندما دارت بها على طين مُسطح كونيّة تقاطرات الماء المستخرج من البئر ، مُظهرةً رسوماتٍ ضحكت لتجليها : خراف تقضم ، وأبقارٌ تخب ، صحوونٌ من فخار ، سلال تمنليء بأكوام رزّ لميع .. صار لها ذاك اليوم موضوعاً للإخبار به لولا أنها كبحّت بالخوف والتطير من هكذا أشياء قيل أنها تخفي لعنة ستبيد ليس مقتنيها فقط بل وتسوي الأرض بما حوت من تجمّعات يؤمها البشر سكناً وعيشاً ، جاعلة منهم نثاراً أبدياً تبخله رمال هذه البدياء التي سبق وابتلعت أقواماً صاروا من حكايات الغابرين .

نهضت لا لتتجه صوبَ مَضرب الأهل ، أو لتجمّع الناقات المتبعثرة بل لتتخذ حركة التطلّع تفصيلاً .. اختارت مكاناً مُطلّاً إستبانَت رخاوته فانبطحت .. لم تُعر السخونة المختزنة في الذرات الصفراء يالاً .. صار همّها تتبّع فعل الرجال ونواياهم .. والرجال سريعاً أكملوا نصب خيمات ثلاث وسبعة شكلت ثلاثة أضلاع تحيط فسحة تقدّمها مواقع العربات الصغيرة .. كان الجميع وعددهم كما استنتج فضولها تسعة يرتدون الفانيلات الخفيفة وأنصاف السراويل تعلو ركبهم .. سمعت بعضهم يتحدث بلغة أهل المدن فيما آخرون يרטنون بلغات مُبهمة.. استدار أحدهم . بلمحة لوحت يده العاريتان باتجاهها فطأطأت الرأس خشيةً وتهيباً .. لكنّ الصوت الذي أفعم قلبها بالطمأنينة جاء من جانبها الأيمن البعيد فأدركت أنّ أباهما الذي سبق وأستقبلهم قبل شهر هو الذي فعل ذلك ، (يومها عرفت أنّ أرضاً يخيمون فوقها الآن ، وترعى إبلهم على إمتداداتها كانت ربوعاً خضراء تحيط مدينة لها إرث وتقاليد وتاريخ . سمعت من وراء وبر الخيمة ما أدهشها .. كثراً كانَ الناس ، يحيون على أمانٍ بمثابة حياةٍ أبدية . يجدون في الماء سعادةً ، وفي صفاء السماء طموحاً لاقتناء هناةٍ بالمرتجاة . تغدق عليهم قوى خفية / خارقة رضا فيعيشون نهلاً على هبات من ينباع روحية بلا انتهاء . تساءلت بذهول : أكانوا كما نحن ؟! أيكونون هم الذين سمعنا الكثير عنهم عبر قصص الليالي المتأخرة ؟!.. ماذا يرتدون ، وما يأكلون ؟! وكيف آلت خاتمتهُم إلى هكذا اندثار؟! ... الأفواه الناطقة وراء وبر الخيمة تشفّت لها كإجابات لأسئلة أغدقها أبوها وأبناء عمومتها على الضيوف الجالسين تلك الليلة قبل أن تأخذهم أحاديثُ آخر لمواضيع شتى ... تدفقت المُخيلة ضجيجه بالاحتدام ، عازمةً على خلق الصورة الأقرب إلى التصديق) .. حميماً كان الاستقبال . بدأ بالمصافحة وانتهى بانهياله العبارات المعتادة في ملاقة ودّ بعد شوق . لفت انتباهها شابٌ ينقل كلاماً إلى مَنْ وقف يتطلّع بإنصاتٍ وعدم فهم : رجلٌ تتشرب عيناه المتفرستان _ العينان زرقاوان حادتان - ووجهه الأحمر المحقن بما يقوله الشاب ترجمة ؛ وما يقدمه أبوها من لمحاتٍ وحركاتٍ كتعبير عن تحيةٍ مفعمة بالاحتفاء .

بادخاً كان العشاء .. تلتته فجاجينُ القهوة المتنقلة بين الأنامل ؛ صاحبه الأحاديث المتواصلة تقصّ تفاصيل التحرك قبل الحضور ، تحكي تفصيلات القافلة بشخصياتها ومحتوياتها ؛ المشاريع المنوي الشروع بها ؛ إحضار الخرائط المرسومة حيث إنجاز تسليطها خصوصاً المتطلبات والدراسات أعدت وأكملت ولم يتبق غير العمل الميداني استعانة بعرباتٍ حوضية وأجهزة حفرٍ قد تستدعي جهداً جهيدا ..

متواليّة تهافتت الأسئلة ، مشوبةً بكمّ من الاستفهامات عن سبب الاهتمام الوفير بتلّ مُهمّل وفحوى مقتنيات لا تُرضي ولا تُغني برأي الأب والأخوة والمعارف الحاضرين تلك الجلسة الليلية الحافلة بالود... وإذ راح الحديث يتواصل والكلام يطول تفجّر وله الفتاة

وتأججت مملكة خيالها .. تعرّت أصابع الوصف نائرةً سحبات رغوية شرعت تتنامى أعلى سهوب الشغف. تهيمس لها الأم بضرورة عدم الالتصاق بوبر الخيمة ، وغلق السمع إزاء أحاديث تخص الرجال ولا تعنيها .. لكن لا جدوى ، فالخيال جامح والروح طليق والمدى !.. المدى يرحل باتجاه اغتراف ذنى الغرابية والسحر .. سمعت ! وسمعت !.. وسمعت !.. خلقت ! وخلقت .. وحلقت .. وصار عليها أن تعيش التحققات ابتداءً من تلك الليلة التي بدت هادئة ظاهرياً، لكنها مشوبة بتهجّسات وخواطر مُبعثرة لديها ... ومن مكان التطلع خارجاً أبصرت مصابيح صاخبة بالضوء تنهّج ، بينها موقع إقامة القادمين .. دواخل الخيمات تنضح أقمشنها الكتانية ظلّال الرجال المتحرّكين أو المتخذين أوضاع متفاوتة ، بينما التل ينأى على امتداد همود أزلي، يتّجه صوبه بتنامٍ شحيح ما تدفعه المصابيح فلا تبين منه غير آثار خطى خيطية باهتة تضيع عند حواف هبوطه الملامس لاستواء الأرض .

نهضت على نداء الوسادة ورغبة فراغ البساط .. دخلت خيمتها وتمدّدت .. الشقّ الطولي بمدخل الخيمة قدّم فورة نجوم تتعرّى بائحة بما لديها من جذوات وهيجة حالة القمر وانطفائه ... تاهت سادراً في التتبع ، تحاور أكثرها تألقاً واحترافاً عندما وصلتها أصوات خالتها تكسر جرار الصمت .. للوهلة الأولى كذبت أذنيها .. نهضت لتوكّل لعينها مهمة قطع الشك فإذا ببور ضوئية لها هيئة مشاعل زاحفة تتحرك باتجاه الخيمة ، خارجة من أبواب حجرية كانت حُجب التل تخفي امتثالها .. تنهت لها قريبة . دنت أكثر !! .. أكثر دنت .. تسللت من الفراش ؛ وأمام مدخل الخيمة رأتهم قادمين . القامات ناهضة تكسوها سمرّة أزلية أضفت عليها سماعة الشמוש بهاءً من ألوانها المُستحبة . الملابس لا تمت لأيماناً - أردية تلف الجسد ، تعرّي الجانب الأيمن فتظهر الأكتاف مفتولة . ومن أسفل ترتفع حافات قطنية مخزّمة أدنى الركبتين . الشعور طويلة هادئة تحف الأكتاف ، يتساوى قدمها الرجال والنساء مع الصغار .. تسمرت تحت سطوة الدّش وسؤال تنامت حيثياته ومتعلقات فحواه : أترام السومر؟! - أكون الرجل خلف وبر الخيمة مُحقّقين بحديثهم عن التل وقاطنيه؟! .. أكون أنا واهمة؟! ..

الأسئلة قربت هياكلهم ودفعتهم لاستنطاق قوامها المرتعش/ المرتبك... سمعتهم يفوهون :

- هيا... ..

- آ... كيف؟!

عامت وسط حيرة رغوية متوالدة .. أخذها طوفان سحناتهم السمر وابتساماتهم الشبيهة بفيوض مائية شفيفة .. تلقّتها أدرع أرواحهم المُسرعة.. راودها شوق غامض لمصاحبتهم.. عادت صبيبة ... صبيبة جداً .. فتيات بعمرها أحطنها.. وكما لو كانت تحت تأثير نداء سحري أعطتها رغبة قيادتها خطت . بقليل من الخطى أثرت الالتفات ساعية لإطلاق نداءات الحنين: أبي ! أمي ! صوحيباتي ! أيتها الناقات !! يا مضارب الأهل !! .. بيد أن الأعماق كانت منشغلة بمراسيم الاحتفاء ؛ وسيل الابتسامات الناضحة من الوجوه المغمورة بالبشر.

حين اقتربت كان جل مصابيح خيام البعثة قد انطفأت ولم تبين إلا فرادى . تحاورت مع من يقرّبها من فتيات عن وجود هؤلاء الذين سيعيشون بإرثهم فلم يزدن عن تواصل الابتسام. وكأن أدركن عتبة باب حجرية مواربة... شاهدت من يتقدّمها يلحن بيسر ويختفين . فلا صوت ، ولا حركة سوى سماعها شيئاً يصطك كأنه انغلاق حجري حدث خلفها حالما ولجت (وسمع من كان داخل الخيمة الكتانية يطالع ألوماً لصور أناس عاشوا قروناً بعيدة خلت - ذلك هو الرجل ذو الوجه الأحمر المحتقن، والعينين الزرقاوين - اصطكاك حجر بحجر فنهض مهتاجاً .. هرع يتحرّى خارج تواجدهم فلم يُبصر سوى حوارات الصمت تدور وسط سكون عائم . عاد لجلسته يلفه ارتباك وشك أقرب إلى يقين السمع . غير أن صور الجرار والأباريق الفخارية، وخطوط الرسم المتمثلة أشكالاً لرؤوس حيوانات ودروب تحيطها جدران تقربها للمناهاة كان يطالع تجسيمها قبل قليل زرعت لديه شعوراً محتملاً بأن ما سمع جاء من باب تأثير التعمّق والمتابعة المتواصلة... قلب ورقة فاستطلع وجهها . كان أنثوياً سومرياً.. أطال النظر فيه / لفت انتباهه نفاذ عينيها الوسيعتين، وتقاسيم وجهها الحادة . تابع القلادة الفيروزية السارحة على صدرها ، واستقطبته التفردات الذهبية المنبثقة من غطاء الرأس والمنتهية بزهرات مشعة كأنها زهرات عباد الشمس) .. راحت الفتاة تعيش حالة ذهول وفضول متعطش لحياة تجلت غريبة لديها.. وجدت نفسها تقف بمواجهة رواق مشع تنسكب الأضواء وتسيل من مشاعل علقت بانتظام على جانبي الجدار فيما ظهرت نهاية الرواق أكثر إيماضاً .. تناظرات زجاجية / مرايا تعكس يوراً نورانية لاهثة / تشظيات شذرية مترججة... سمعت من يهمس بإذنها يدعوها للتقرب ، فالمائل إنما أقيم لأجلها...

ولأنها كذلك كان عليها إضفاء دهشة كاسحة وشده كالرذاذ الندي ينهمر فوق محفات الروح يمنحها رضاءً لما تري وتقلاً .. خطت / اكتشفت _ ولأول مرة - أن قدميها عاريتان ، وأنها تسير حافية ، وأن الأرض التي تطبع سحر القدمين مصنوعة من رخام فحامي / مائي (هل سمعت عن هذا قبلاً من وراء وبر الخيمة؟!) لا تدري وهي تحت سطوة التطلع كيف وصلت لمنتهى الرواق ؟ ولا كيف توقفت لترى جمعا من نسوة وفتيات في جلل من ألق ومراسيم من استقبال عذب .. تأخذها واحدة / تسير بها قليلاً لتوقفها إزاء فتاة بعمرها - بتقاسيمها / بقوامها / برهافتها ؛ فتندلع ناطقة وقد تخلت عن تكيل لسانها : أنت أنا !!!

ابتسمت الفتاة المقابلة _ وسط انحناء ظاهر أبديته الفتيات المحيطات - مدّت كفّاً تحييها . غير أن الجسد المائل سرعان ما جذبها ..

وبلحظةٍ تداخلت الاثنتان / صارتا واحدةً .. تحرّكت صوب عُليةٍ مرميةٍ صُنعت بهيئة صومعة جلوس .. بترجّيعها واتخاذها الموقع المُرام انحنى الجميع ورحنَ يَطأطننَ الرؤوس ، تصاحبهن أنغام كورالية تدلّقها أفواههن ... أدركت الفتاة المتوارية بجسد الفتاة أنها الإلهة (أنا) .. عرفت ذلك من الترانيم التي رددت الاسم تكراراً . وعلى إيقاعٍ حُلُم مبتور لا تدري مبررات زواله عادت أنانا / الفتاة مسحوبةً لتغرق بسكون البرية وأنفاس الذين يرقدون جوارها .

بكرَ الجميع على حركةٍ نشطةٍ تدور أعلى التلّ .. مساطر وإشارات/ أعمدة وقبّعات/ فؤوس ومعاول تطعن تكلسات الرمال وتطيح بهامة التل الشامخ منذ قرون / ارتقاء ظهر التل بعربات خفيفة فارغة ثم هبوط ونيد بأحواض ممتلئة ... الناقات تركن المكان المعهود واخترن آخر يسرحن فيه .. الفتاة بفضولٍ وقلقٍ تتطلّع فيما بقايا متناثرة لحلم الليلة الفاتنة يترسب في قاع الذاكرة .. أسئلة مبهمة تقود لاحتمالات أكثر إبهاماً :-

أين الباب التي دخلت منها بالأمس؟! .. ولماذا ماتت الحركة الآن؟ ... أينهم الآتون؟ .. أتراهم يتوجّسون خيفة من صدى المعاول المنهالة عليهم اللحظة ، أم أنهم يتحينون الفرصة لإبادة هؤلاء السادرين بطعن كيان من وجدوا سلامهم في ثرى الأرض نأياً عن جحود البشر؟! ...

استمر العمل حثيثاً ... وكان على الجميع أن يؤوبوا قبل انطفاء الشمس نبلاً لراحةٍ وتخطيطاً لفعل سيؤدونه اليوم اللاحق... كانت الفتاة إذ تتخذ مكانها المعهود كل يوم ترى الشمس تدرك قمة التل فتبدو القمة كلمة تنتظر فيما برتقالياً عطشاً ليرضعها قبل بدء لحظات النعاس والنوم . لكن الشمس حين قدّمت هذه المرة افتقدت انبثاق حلمتها . بدا النهْد مهشماً، ومخدّشاً بأظافر أقدام لم تأبه لحيويته وأزليته .. سرت - تمزق قلب الفتاة - كآبة كذلك التي تسري بأعماق من فقد عزيزاً عليه ... خالت الشمس تبكي حزناً ؛ والسماة تمتلئ بلون الرصاص ، وما حول التل وشاح اسود هطل يعمّق لونه تعبيراً عن كمدٍ أو تجسيدا لفجيرة (ولاحظت الأم حزن ابنتها فانهالت بأسئلة لم تنتج أجوبة . لهذا تركت للصمت والزمن مهمة الاستنتاج) .. وفي خيمته جلس الرجل ذو العينين الحادتين مُحاطاً بالمترجم الشاب وثن يحمل ذات الصفات، له كما يظهر معرفة بتضاريس المنطقة ، يرطن لغة غريبة يفهمها الاثنتان ، تضمهم منضدة فرشت بخارطة كشفت تفاصيلها بروق ضوء ساقط من هامة الخيمة ... راحت الأصابع تمر، تؤشر ثم تستقر على مربعات متداخلة تشكّل عمق الخارطة : " هنا.. في هذه الزقورة تكمن خاتمة بحثنا - ردّد الثاني - هنا وجود الآلهة ومقتنياتنا ."

اتّقدت العينان الزرقاوات / توهجتا .. تسمرتا في عمق البعد الهندسي المربع... سريعا ! من البؤرة / من النقطة المحورية انبثق قوام فتاة الصورة تنتصب فوق الخارطة . وسريعا أوماً مُنهياً اللقاء ليتملّى فيض الملامح... يتمّلاها جيّداً ويغرق..

وقد غرق ...!! لحظة انطلقت به ساعات التحديق إلى تخوم الكرى .. رأى نفسه مُقادا بدرب حفته أشجار نخيل متكاثف وشجيرات منتشرة تحيى تحت ظل خثرة رطبية... السماء توصّل دقات متهافئة من إشعاعات ذهب تغدقها شمس فتية . لم يكن غير الصمت مستقر بضجيج عصافير جمعتها فروات أشجار سدر متناثرة تنافس شجيرات آخر تهادت وسط قيلولة دافئة عندما فوجئ الرجل بقوام يانع لفتاة سرقت لون البرونز وزرعت على جسدها الذي بان منه الكتف الأيسر العاري والساقان الخليعتان ، ومساحة ظاهرة تلتصق من لوح ظهرها ... كانت خرجت من تشابكات خضر متزاحمة لا توحى - إطلاقاً - بسهولة اقتضاها ...

لم تلتفت الفتاة جهة الرائي، بل سلكت دربا مغائرا .. وكان عليه أن يلاحقها مأسورا بالفضول .. ما دار بخلد أنها ستجبه نحو الزقورة التي ما أن انحرفت الفتاة يمينا حتى بانّت بهيكلها المنتصب الشامخ وسلامها المرتقية صعودا باتجاه حضور الآلهة... همّ مسرعا / مستحوذاً بضرورة إكمال مشاهدة القوام ، والتعرّف على تفاصيل الوجه (إنه يعوم وسط حيرة مهيمنة .. ما حسب نفسه طائفا على موجة حلم طويل .) سعى ، وبانحرافه الحثيث يمينا ووجه بالفتاة متوقفة - كأنها تنتظره - حين بان رمقته بعينين حادتين تعبان عليه عبثه وترميانه بنظرات أوقفته مكبلا بسؤال دفين : لم يكن الوجه غريبا . لمن يكون؟! ...

استدارت بحركة نزقة .. صارت قدماها تقودانها نحو مسار الولوج من إحدى بوابات الزقورة..... أفاق على تميمة تدربك بين شفتيه ، والكتاب المفتوح يعرض صورة مجسمة لفتاة سومرية كالبرق أعلمته بهويّتها ...هرش فروة رأسه بأنامل كفّه اليمنى بينما اتجهت أنامل الكف الأخرى تتلمّس وتجوس ملامح الصورة ابتداء من الشعر الهائل على الجبهة ، نزولا إلى العينين فالأنف ، ثم الفم . وكان الاستقرار من نصيب العنق . أما حبيبات القلادة المنسرحة على الصدر فقد اصطدم بها الضوء مولدا انفجارات سهمية مرتدة تهاجم عينيه.

أغلق الكتاب ... عاد ليطفئ النور لا ليذهب وجهة الفرائش ، بل تحرك خارج الخيمة يتابع مثول التل النائم. (أتراها رحل يتخيّل موقع رقود الفتاة ، أم أنّ سؤالاً جديداً انبثق يعلن وجوده بحثاً عن تفسير لما رأي ؟) . لم ير الفتاة التي انهمكت تطالع زحوف الليل من مسافة ليست بعيدة ، منشغلة تحاكي النجوم الراقفة، مُرسية عينها على التل والعتمة التي تضرّجه بانتظار شيء ما سيحدث . حين همّت بالنهوض والعودة لخيمتها فاجأتها وبلحمة حركة انفتاح الباب الحجري الداخلة إليه بالأمس... لم تنتظر من يأتي ليدعوها ، بل اندفعت وبكل شغف القلب راكضة ... شيء ما يوجج بداخلها رغبة الولوج ، مُنظمةً لذاك العالم الأليف... ما رأت أحدا

يقف عند الباب / الضوء ليس بالتوهج الذي واجهها في زيارتها الأولى / شيء ما كالوجوم يشيع في فضاءات الرواق . ثمة حركة تتضح قلماً يسير هياكل الفتيات المتوزعات فناء الأمس...

اقتربت من قرينتها المظهرة جزعاً ... أعلمتها بعودة الأعداء من (كيش) ليضربوا بجيوشهم الغازية على جدران مملكتها(أوروك) طامعين بما بنت أيدي الجدود ، وما حرصت أفئدة الأحفاد لإبقاء الحياة آمنة / حبيبة / مستقرة ... هتفت الفتاة توافقاً ولوعة : آ، يا قرينتي .. نعم .. هم! .. هم! .. لقد شاهدتهم . الأعداء!! يعدّون الهمم.. نعم لقد بدأوا.. آ . شاهدتهم آ.أ . احمرت عينا القرينة لسماع الكلام .. تصرّج وجهها بالشحوب .. أناملها النحيلة عرت ارتعاشاً بينهما الشفتان غزاهما يباس آل إلى ابيضاض . تأست الفتاة عليها . أخذتها من يدها . قادتها إلى كرسي العرش مُسبغةً عليها طمأنينةً متكلفة ؛ غير أن عواء ذئاب اقتحم سماء الفناء أرعب الفتاة القرينة وأعاد الحالمة إلى تفرصها تطالع التل المنتهك مأسورةً بارتجاف أسر وقلبٍ معتمر . ولم تنتبه لابتداءات ريح أعطت إيداناً بخريفٍ قادم.

ظل اهتمامها محصوراً بحال القرينة .. تركت خلفها المضارب مرتديةً معطف العتمة ، مُستدلةً بالنور الشحيح المتبقي وحيداً في الخيمة الكتانية بعدما أطفأ الجميع أنوارهم وراحوا يلجئون عوالم نفص التعب واغتراف قوة جديدة لأجسادهم المنهكة بنهارات العمل المتواصل استعداداً لنهار قادم.. صار تكسر الأعواد اليابسة المُداسةً بقدميها صوتاً مدوّياً ، واستحال حفيف ثوبها المار على التعرجات مشاعلٍ عثرةً قد تشي باكتشافها. ذلك ما حتم عليها التحرك ببطء.

وكان الاقتراب من خلف تشكيلة الخيمات .. دنت من الظل الساقط على نسيج الخيمة .. ظل من ينحني طويلاً لبتفحص شيئاً مثيراً للفضول.(كان عادًة يواصل غرز نظراته المتفحصة / المستوفزة على مسامات الصورة كأنه يستعيد خلقها . كأن كلمات من شغفٍ وشدهٍ واندھاش يجمعها خلف حصون ذاكرته يبغي تقيطها فوق الهيكل الرهيف وقد امتلأ بشراً ودماءً فائزاً فبدت كما لو كانت تقف أمامه ينقصها النطق).. وتحركت هي بخطواتٍ حذرةً مجتازةً بعض حبال تسند الخيمة ، رافعةً قدميها عن أوتادٍ تدك صدر الأرض.. بحذر يتطلبه الأمرُ صارت بمحاذاة باب الخيمة المستطيل وبلمحةٍ لا تفقه كيف فلتت منها وقفت بكامل قامتها، منتصبيةً في فضاء الشكل الهندسي المغمور بالضوء.. تلك اللحظة هي التي دفعت الرجل الغاطس في هُلام متعة التحديق / في يناعة الصورة إلى رفع رأسه لتسقط عيناه على المخلوقة الماثلة... قرأها بذهول . وبذهول أيضاً هبطت عيناه تتابعان فتاة الصورة . فلتت من سيطرة عقله مُهمّةً ما يفعل . فقط طفق يتمتم : هي!..هي!...

نهض مستثاراً فسقط الكرسي من خلفه واصطدم رأسه بالمصباح المتدلي.. ترجرج الضوء فتهاوت الأشياء.. .. وإذ همّ تحركاً تبدى المستطيل خالياً.

خرج يدعو بعينين يغشوهما ضبابٌ ثقيل.. وكالمجنون اندفع يقتحم غزارة الظلمة منكفئاً على مسوح التيه بينما عادت هي مُقتمحةً بالبغض والارتعاش.. تشاهدها الأمّ فتضمها مبسلةً بسور تطردُ شرورَ وساوس تحاصر ابنتها هذه الأيام وتجربها للوحدة والانعزال.. أخذتها الأم . أخذتها إلى حيث الوسادة ، تضم الرأس الملاحقً بجملة تطيراتٍ علها تنام...

نامت مسحوبةً بحمى لها أجنحةٌ هذيانٍ أو مناقير،، تمتامت وارتجاف طيرٍ مبلل . حمى بعثرتها على جزرٍ لهيبية من جمر، والهواء من فحيح...

طرقاتٍ كضرباتٍ المعاول تنقرُ جدارَ الرأس ، ولم تتوقف إلا على صفيرٍ ريحٍ تزيده اهتزازات حبال الخيام المتجاورة حدةً .. دقاتٍ رمالٍ تقتحم بعض منافذ خيمتها .

جاءت نتيجة الاستفسار تُعلن انتصاف النهار.. الريح تذهب وتعود . نفثات تطلقها رئة الصحراء . عجزت الفتاة عن إعلان سؤال يخص نشاط العاملين هناك غير أنها سمعت أن العمل توقف ، وأنهم سيعودون حالماً يهدأ موار البرية.

استمر العمل لأيام تنوالى . ومعها توالى نحول الفتاة وعيها عن النهوض أو التحدث بينما استمر صفيرُ الريح متقطعاً يغذيها بحفنة أمل يُفسر لها فكرةً إعاقةً من يواصلون الحفر .. لكنّ الأمل ما انفك جسراً ضعيفاً .. واستمرت الأيام تدوسُ بأقدام ساعاتها ، تصاحبها نجاحاتٍ يحققها فريق الانتهاك فتزدادُ هي علةً ، والمرض تفاقمًا حتى آل إلى قرارٍ جاء بالراح مكين من الأمّ على حيرة الأب الذي أقتنع بترك المكان والرحيل لمكانٍ آخر أكثر ضماناً للسلامة تقادياً للأسوأ.

وكان إن تحرك المرتحلون وسط رفضٍ هذيانٍ يُعلنه فم الفتاة ويدها خشيةً جعلها بما سيحدث فيما استشرت شهية الرجل ذي العينين الزرقاوين وهو ينهل كل يوم بما يكتشف وما يحوز متجاهلاً كثافة ريح شرعت تتفاقم متواصلةً بانقطاعات يسيرة. ولم يتبق له غير الوصول بعد حفر يسير لجدار الزقورة الخارجي ، ثم إدراك مدخل درب الحياة المثلى وإكمال مشروع سيتم تحقيقه بإنجازٍ خارق !! سيضع أصابعه على مداخل الزقورة ولوجاً لتاج القلب .

بين خطوة وأخرى / بين صعودٍ عربيٍّ وهبوطها ترتفع كُفَّهُ ملوحةً للعاملين : قلبه يطير بأجنحة البهجة راسماً لَعْدَه رموزاً مُستَلَّة من أفاق الغنى والنتية خيلاءً ، غير أبيه بمن تتوجه لهم معاوله وفؤوسه والأيدي العابثة ، غير عابئ ببواكير عاصفة ستعلن جنونها قادمة بكيان غيمة غبارية كبرت حجمها المسافات القريبة وأظهرتها نذير توفز ورعب وفزع أرهقت أذهان العاملين وكأبت لديهم أحاسيس تهجست أشياء غير اعتيادية ستحدث جعلتهم يتبادلون النظرات الخائفة / المتوجسة ثم اتخاذ قرار الهبوط وسط دهشة الرجل وذهوله لفعلهم . بدا استفهامه إشارات أولاً ثم أصوات مبتورة ... أخيراً تعالت صرخاته تطالبهم البقاء والعمل بذات الهمة والاندفاع . لكن الجميع وبحوارات متقطعة أظهروا خشية وتطييراً . ضحك (هو) لسماع الرد مُطلقاً فقهقات سُخرية مزقتها السنة الريح التي هجمت بعنفٍ غير محسوب .

ابتعد الرجال عنه ...
تركوه وحيداً يَكُور قبضةً بوجه العصف القادم تحدياً غير مدركٍ لتمزق خيامه ورائه وطيرانها بما تحوي . طارت الأسرّة والمناضد والمصابيح وحقائب الثياب وحاويات الخرائط والأوراق السرية وحقائب تفاصيل الحلم والمقتنيات المنهوبة المهتوكة ... العربات انقلبت وتدرجت . ولم ير إلا نفسه يمايله العنف الرملي ... صار يحاول التشبث إكمالاً لتحقيق الأمنية الكبرى عندما هاجمته وبكل اقتدار موجة رملية عاتية رفعتة عالياً . تبعثر في الهواء المتقاذف . ما لبث أن هوى تتلقفه حفرةً وسبعة جوار سور الأمنية / الحلم تنهال عليه الرمال انهماراً ..
وتطمره بلحظات .

لا يمكن تحديد زمن توقف الغضب سوى أن الفتاة القرينة أفاقت على مملكتها تعود خضراء أليقة ؛ والربيع يؤمها بشمسٍ دفيئة / كركرات تولدها طيور شتى تحفل بها نواصي شجر يانع .. تنظر أسفل قدميها فتري عند نعلها حاكم (كيش) ثخين الذل / كسير العينين وقد عفرت وجهه طحالبٌ وأشنات صفراء وكما لو تذكرت شيئاً رفعت رأسها تطلق سؤال الاستفسار عن حال الفتاة خارج المملكة ..

كانت الفتاة تنهض بنشاطٍ واندفاعٍ أذهلا الأم وغمرا قلب الأب بالدهش .. تساءل من كان يعيش معها: كيف هجمت عليها العافية؟! وكيف مات المرض؟!
لا أحد يصيغ الجواب إلاها ...
فاهت لهم :

- إن كنتم تبغون لي الهناءة الدائمة عودوا بي لمكاننا القديم ، هناك !! .. هناك





وَحْدَهَا يَدُ شَهْرَزَادٍ بَاسِقَةٍ

علي السباعي
العراق

بأمر ...

الملك ...

شهریار ... يتجمع أهالي بغداد في ساحة الفردوس ، كانت شمس الزوراء شقراء تنهادر متعبة في سماء باهتة الزرقاء كلما اقتربت من المدى الداكن الزرقاء امتزجت معه في سواد خالص غريب ، راح شهریار يخطب في جمهور الحاضرين :-

-يا أبناء شعبي ... جمعتم اليوم لأخبركم : إنني سأجعل حياتكم وردية ... نعم ...
سأجعل حياتكم كلها وردية ...

سكت الأمير شهریار ليرى تأثير كلامه في نفوس أبناء شعبه ، كان كل أبناء مملكته حاضرين في الفردوس ، مصغين لكلام السلطان ، ما إن سكت السلطان حتى تعالت الهتافات تمجد السلطان وأفعاله ، استطرده موضحاً :-

- عكفنا جاهدين أنا شهریار ملك البلاد ومعنا كبير السحرة في المملكة بكل إمكانياته ... وتابعنا الامين وزيرنا الشهير -
قمر- وسيا ... ففنا ، وفقنا في نهاية المطاف إلى تحقيق حلمكم . حلمنا . حلم شعبنا الصابر المجاهد بأن تكون حياته وردية . وما
جمعتم في هذه الجمعة الكريمة المباركة إلا لتشهدوا وتعيشوا معنا مشاركين تحولنا إلى الحياة الوردية .

لاحظت تنقأ كثيرة من الغيوم البيض تعبر وجه الشمس الذابلة ، أشار بيده اليمنى بتعال الملوك لكبير السحرة أن يبدأ طقوسه التي
كان معها أبناء بغداد منقسمين بين مراتب خائف ، وبين مصدق مذهول.

*

*

*

أصبحت حياتنا وردية ... يبادر الوزير قمر بالحديث الذي يحمل بين طياته مباركة الحياة الوردية الجديدة بطريقة مؤثرة :-

- مولاي الملك السعيد ها هي حشود الفقراء ، جموع المرضى ، جحافل الأيتام ، معاقوا الحرب ، وأرامل المملكة كلهم
جاءوا إليك شاكرين ، يشكرون صنيعك شكراً دائماً . مولاي الملك السعيد ذو الرأي السديد شهریار المفدى المعظم . إنهم ينظرون
إليك بامتنان وعرفان كونك الوحيد الذي جعل حياتهم وردية بعدما كانت سوداء ... مولاي . جاء إليك شعبك يبايعك نادراً عمره
فداءً لعمره ...

يتعالى هتاف الجماهير الغفيرة التي غصت بها الفردوس ، والشمس فوقهم ذابلة ، وكئيبة عند الضحى ، يتقدم سيف شهریار يتضرع
وجهه حمرة غريبة لمنصة الملك التي خلفها أفق أشقر بلون شمس الضحى إنساب فوق نقوش قبة جامع ساحة الفردوس ، قائلاً
بصوت مسرحي عال جهوري في أثناء استلال سيفه :-

- مولاي الملك السعيد ، صاحب الرأي الرشيد ... ليأذن لي سموكم أن ألقى سيفي تحت قدمي معاليكم ... لقد تحقق حلم
الرعية وحلمنا بحياة وردية رغيدة ... بلا حالمين

بينما شهریار يتحدث لسيفه مقهقها :-

-ها ... ها ... بُني . أحتفظ بسيفك فحياتنا الجديدة اليوم أحوج ما تكون لسيفك.

شهرزاد هائمة تنظر لشهریار ببرود فولاذي ، شهرزاد كانت صاحبة قضية تجدها اليوم شاهدة . أكتفت بأن تكون شاهداً في زمن
لا يحتاج فيه لشهادتها ... أكتفت شهرزاد الآن بإصغاء حيادي بارد وهي تشاهد حياتنا ، جعلتها شمس الضحى وردية ، أعاد سيفه

إلى غمده مردداً بنفس طريقته المسرحية :-

-سببى حسامى رهن أشارتك مدافعاً ذانداً عن حياتنا الجديدة ... الحياة التي طالما حلمنا بها ... لتعيش أبداً سعيداً يامولاي

المفدى .

يهتف أحد المزروعين بين الرعية بحماسٍ مفتعل :-

-عاش ...

عاش ...

عاش الملك .

تهتف الرعية وراءه وقد صبغت أشعة شمس الضحى بضوئها الذهبي فبدو كأنهم من لحمٍ ودمٍ باهتة تمتص ما ينعكس عليها من أشعة :-

-عاش ... عاش ... عاش الملك .

شهریار مبتسماً ابتسامة رضاء ... عيناه كانتا تنطقان بالغرور ... يتبارى الوزير قمر ليقول بحذقة وفذلة الوزراء محاولةً منه لكسب ود الأمير بعدما قرأ ما جاءت به عيني شهریار الماكرتين :-

- مولاي الملك السعيد ... إدامك الله لنا ذخراً ... لم يعد في مملكتنا : فقرٌ ، وجوعٌ ، ومرضٌ ، ومحتاجٌ ، ومستاءٌ ، ومعرضٌ ولا حتى حالمٌ ، والفضل كل الفضل يعود لك وحدك يامولاي ... وسيضل شكرنا قائماً دائماً لك وحدك يامولاي .

تتبارى حاشية الملك لنيل رضا الملك بمدحهم للحياة الوردية التي لم يروا مثلاً ، تدخل السيف مادحاً باسترحامٍ باهتٍ كأنه عملٌ جرماً يود الصفح عنه :-

- شكراً لك شكراً كثيراً يامولاي الملك السعيد شهریار . إنك جعلت حياتنا عبارةً عن حلمٍ ، حلمٍ واحدٍ وردني متصل نعيشه إلى الأبد ... منذ هذه اللحظات لا يوجد مبرر لأن يحلم الناس بالحياة السعيدة .. هي ذي حياتنا وردية سعيدة بين ايدينا .

يعقب الوزير قمر بكلماتٍ جاهزة :-

- بوركت ... بوركت يا سيا ... فنا إن ما تقوله عين الحقيقة ... إنها الحقيقة بكل تجلياتها ... أن حياتنا التي نعيشها حقاً حياة وردية ... وهذا ما كان ليكون كله لولا همة مولانا الأمير ...

وكسراً للمألوف يتدخل أحد شعراء دار السلام شاقاً حشود الناس مثل عطر يفيض حيويةً عاكساً الفرخ والحماس في كلماته الجذابة التي تضم نبضات قلبٍ حرٍ ، قائلاً بنبرةٍ تتدفق كما طوفان يجيء بالغضب :-

- سنموت ... سنموت ... سنموت يامجانين ... لأن الحياة بتنوعها ... بتناقضها ... لا ... بوحدانيتها .

كان الشاعر وسط الحشود مثل زهرة الأوركيدة الثمينة ، ساد الحشد صمتٌ مترقبٌ، شهرزاد مثل الكل أكتفت بالمراقبة ، استطرده بكلامه الجذاب محرّضاً الرعية للرجوع إلى حياتهم الحقيقية بصوت الحلم الصادح :-

- سادتي كنا نمنّي النفس بالأمانى ... كان لكل منا أملة . المريض بالشفاء ... الجائع بسد رمقه بكسرة خبز ... الفقير بسترٍ حاله ... والا ... ن ... يا أهلي . لا أمل . إذن كيف ستستمر الحياة ؟ سنموت ... إذا لم تكن ...

قاطعهُ أحد المحتشدين صائحاً من بين الحشود بصوتٍ أنهكه التدخين محمّل بعزيمة الخنوع :-
-حتى لو متنا ... سنموت ميتاتٍ وردية .

يشهر السيف حسامه بارقاً طالباً الأذن من مولاه بصوتٍ عسكري صارم :-

-مولاي الملك ... إذن لي أن أضرب عنق هذا الحالم الجديد .

أشارة رافضة من يد شهريار اليمنى جعلت السيف يعزف عن ضرب عنق الشاعر ، فساد صمت ثقيل مترقب لم يقطعه سوى سؤال شهريار للشاعر بنبرة صارمة :-

-أما كنت تحلم بحياة وردية ؟

عينا الشاعر واسعتان تلمعان بنظرة التحدي يشند لمعانها سطوة وهو يرد بكبرياء وبلغه جارفة شجاعة كالسيل يصدر عن جسد الشاعر النحيل المغمس بضوء الشمس :-

-لا. لم أحلم بحياتك الوردية .

خيم صمت قاس ، سأل شهريار بخشونة ومكر وكأنه توقع أجابته :-

-وأشعارك . أما كانت كلها أحلاماً لحياة وردية ؟

أجابه بكلمات شجاعة بعد أن رمقه بنظرة ساخرة إلتمعت في عينيه الواسعتين رغم ضوء الشمس :-

-أشعاري نظمت حياتنا ... لا حياتك ...

يفاجأ شهريار برده .. أذ أطلق هممة تعبر عما يجيش في داخله :-

-هم ... م م .

بينما كانت أشعة الشمس باهرة ساطعة تضيء على المكان هذا اللون المشع المشرق الذي ينعكس من سماء صافية زرقاء هدوءاً موحشاً يطل علينا ، ليستطرد الشاعر بإقدام :-

-إنها حياتك يا شهريار ولك كل الحق أن تجعلها وردية ، حياتك أنت التي حلمت بها وسعيت لتحقيقها .. لا حياتنا .. حياتك

التي أطحت برؤوس عارضتك .. كيف لا تكون وردية ؟ لماذا تجعل حياتنا مرتبطة بحياتك... لماذا !!؟

إلترم شهريار الصمت ... منذ بداية حياته الوردية الجديدة ، قرر عدم إشهار سيفه بينا هو ينظر بذهول في عيني الشاعر الذكيتين ، كان يجد إصراراً كبيراً تمازج أشعة براقه ، إذ الشمس بقرصها الذهبي تطل من وراء الشاعر ينعكس نورها الأشقر الصريح ساخناً ذهبياً جاعلاً ألوان الناس أشبه بتراب يابس ، (ننزع الناس كأنهم أعجاز نخل منقعر) ، قال شهريار بعدما فرغ من صمته المتأمل بمودة مأكرة :-

-ألا تعدل عن رأيك بخصوص حيا ... تك وتحاول أن تحياها معنا ... !!؟

كان الوقت يمر كأنه نهر شفاف لا مرئي يجري به كلام الشاعر على القلوب الكسيرة مثل نسمة علية قائلاً بعد لحظة من التفكير :-

-كلا ...

كان أبناء جيل الشاعر يلعبون لعبة الحرب ... بينما الشاعر تنبأ بالحرب وبأن مدتها ستطول ، لم يرد الملك وأثر الاستهزاء بحديث الشاعر ...

فتح الشاعر عينيه السوداوين على سعتيهما ، نظر للحشد مخاطباً بصوت عطر كأنه رحيق الورد الجوري :-

إننا إذا ما أرعدت غيماتنا

حتماً بكاء غيومنا لا يقطم

سيكون طيراً يأكل الخبز الذي

حطبوا له كل السنين ليسلموا

.. وملامح الفجر التي ولدت على

أوتار حقل أغنيات ترسم

من أجل أن تجري الرياح بعكس ما

جاء الشراغ لأجله يتق

يهتف أحد المحتشدين بصوت عال هدفه أسماع الملك :-

-فلترعد بعيداً عنا .. نحن سعداء يامولاي بهذه الحياة الوردية الجديدة .

كان نخيل الفردوس أعجاز نخل منقعر ، وكان الشاعر غنياً في رده ، رداً يملؤه السخط والأزدراء يصدر عن نفس شديدة الكبرياء :-

-منا .. فق .

فإذا صورة الشاعر في عيني شهرزاد الصامتتين المبهورتين قريبة وكبيرة كأنهما تحكيان المشكلة : عندما تكون ينبوغ ماء صافٍ ورقراق ، والظامئون يجتازونك ولا يستقون من مائك ، لا يستقون لأنّ ثغورهم بللها سراب الوهم ، فزهّدوا بماء الينبوع . بينما صورة الشاعر في عيني شهریار الناطقتين المشعنتين غضباً نائيةً وضئيلةً ، يراه قزماً ، نهض شهریار مستاءً وقد ثارت ثائرتُهُ مخاطباً الشاعر بنفاذ صبر واضح :-

- صبرت عليك طو...يلاً ولكن ... (وهو ينظر للوزير)

يبادر الوزير قمر قائلًا بسخرية :-

- فلنمنح الشعب فرصة الخيار بين حيا..ته (وهو يشير للشاعر بسبابته) وحياتك أيها الملك المريد .

همهم الملك :-

- أن اختاروا ... حيا...ت...ي الجديدة سأضرب عنقك . ماذا تقول ؟

أجابه الشاعر بصوت حازم دونما تردد :-

- موافق .

خاطب الملك رعيته بحماسة ملكية كبيرة ، قائلاً بتعال وكبرياء الملوك :-

-أبناء شعبي البررة . أمركم للاستفتاء ودونما ضغوط .. من كان منكم يريد الحيا...ة التي يبغيها الشاعر ليرفع يده عالياً ساد هدوء مترقب ساحة الفردوس ، صمت ، صمت مطبق ، الأنفاس في الصدور ، ابتسم الملك بسعادة باذخة حين اختارت الرعية عدم رفع أيديها ، كل الأيدي كتفت بأجسادها مرغمة وبقوة أثرت حياة الملك (...كأنهم أعجاز نخل خاوية / فهل ترى لهم من باقية) إلا يد واحدة ارتفعت عالياً مع حياة الشاعر ، يد بيضاء تسر بعض الناظرين شهت بوجه الملك عكرت صفوه ، ارتفعت مع حياة الشاعر البيضاء ...

شهرزاد برفعها يدها اليمنى عالياً أفسدت فرحة شهریار ، شهرزاد تبتسم للملك ابتسامة لا تخلو من الغيظ ، كانت صورة شهریار في عيني شهرزاد الناطقتين الحراقتين نائيةً وضئيلةً .

وصورة الشاعر قريبة وكبيرة كأنهما تقولان المشكلة أن تكون قيثارة ذهبية في بيت ربّه مبتور الأصابع ، وأهله ... صاح شهریار سيفه وقد عادت إليه غريزته الأولى عذبة طاغية :-

-أضرب عنق الشاعر .

وبينا تضرب عنق الشاعر أمام هُتاف الرعية ، كانت شهرزاد تردد بصوت مختنقٍ ماتحفظ لذلك الشاعر في (هذا يوم عسر) :-

-الصمت ..

أقسي أنكسار شاب في وتري

حلما ..

سيبذر في أجفانهم قدري

لينبت الصوت ..

في أقصى حناجرهم

بقدر ما تصلح الصحراء

من كبر ..

.. تشد كل جوارح الريح

للمطر

لتحمل

الأرض

شوق القمح للبشر .



عتبات المدينة

هيام الفرشيشي
تونس

غيرت الطريق وأنا أدرك أنني لم أخطأ طريق العودة، خطر لي أن أطوي مساحة الليل وأجوب الشوارع التي باتت خالية، إذاك بدأ ذهني يصفو. أركن السيارة في "باب سويقة" وأقطع الأزقة التي تتفرع عنها في اتجاه دار جدي الكبيرة ذات الطراز المعماري الغامض. ولكن بدأت تباغتني مشاعر الخوف وأنا أقطع الأزقة الفارغة والتي خلت إلا من القطط التي كانت تنبش أكوام الزباله. كنت أسرع الخطى وألتفت في كل الاتجاهات وأقرأ سورة ياسين المرة تلو الأخرى...

الدار خالية بعد موت جدي وجدتي وانتقال أخوالي إلى منازلهم الكائنة في ضواحي العاصمة. لا يقصدها الورثة إلا لتفقدوها أو رفع السخام عن الأثاث القديم أو لتنظيف أرضية الغرف وسط الدار بماء المايل .. دار قديمة لكنها تحتفظ بكنوز ذاكرتها وكأن الزمن لم يطو صفحاته، ولكن التجاعيد التي برزت على الجدران المتأكلة تسرد شحوب الماضي في صمت. لقد راج أن الدار صارت مسكونة بجماعة الجن بعدما غادرها أصحابها..

في هذا الظلام الدامس بدوت كأني أسير معصوبة العينين تحرك خطواتي طاقة مجهولة وأضحيت كحاطب الليل أسير في أزقة ملتوية.

وأنا ذاهبة إلى الدار بدوت كأني عازمة على طرد جماعة الجن، متحدية غطرسة الظلام . تائهة، مشتتة، قلقة، باحثة عن نفسي الهاربة مني في الأزقة التي تعج بالأم الناس وتذهب بكل ومضات النور..

أغراني هذا الظلام لولوج عوالم يقشعر الإنسان من أن يطأها.

الجدران العالية صارت رمادية كبقايا النار والدخان...

تنبري أطياف تلاحقني حين وجدت نفسي بمفردي في الأزقة. فأركض نحو الدار الموحشة.

بحثت عن المفتاح في حزمة المفاتيح تحت عمود الكهرباء الذي ينبعث منه نور طفيف، كان هاجس الخوف من الماضي يبتلع تلك اللحظات، أمام هذا الباب خطفت ابنة خالتي أيام الطفولة، ليعثر عليها مجردة من الأساور والخواتم الذهبية التي كانت تتباهى بها. أمام هذا الباب كانت تلعب ولم تنطق كيف أمسكتها أياد من الخلف، وأغمضت عينيها وكملت فمها، فغابت عن الوعي، ولم تعد تعي شيئاً عدا وجودها في مركز الشرطة. كانت تنزلق في عالم غامض يخدرها ويأخذ منها ما يشاء... استولت علي فكرة غامضة منبعثة من إطار أسود. وأنا أولج المفتاح في الباب...

في السقيفة كانت جدتي تغادر الدار للمرة الأخيرة في صندوق خشبي لتحمل إلى مقبرة "سيدي يحيى" .. جدتي كما عاهدتها: امرأة جميلة خضراء العينين، ناعمة .. غمرتني رائحة أطباق الأكلات التي كانت تعدها. تذكرت ذلك الفستان الذي أهده لي ولم أبلغ الخامسة من عمري.. تذكرت حيويتها وأيام وهنها وهي تذبل وتفقد بريقها وتشحب وتموت. لم أكن أعرف الموت وقتها وعجبت لذلك العويل الذي اندفع من حناجر النسوة. كانت مغطاة وسط الغرفة الكبيرة وقد اعتقدت أنها نائمة وستنهض ككل مرة .. لم أبك ولم تتسرب لي مشاعر الخوف بل نمت في نفس تلك الغرفة التي سحبت فيها. ومن الغد حاولت اللعب مع الصغار لكنهم طفقوا يبيكون فقدها. قبعبت بالسقيفة أخربش الحائط بقطعة طباشير إلى أن ارتفع الصراخ ... ولمحت الرجال يحملون الصندوق على أكتافهم لتنام تحت التراب...

أفتح قفل الغرفة الكبيرة وأنير الضوء الكهربائي. بدت على حالها تلك الغرفة . مكتبة مكتظة بالكتب، تبدو غريبة إذ صنعت ملتصقة بتخت خشبي، وكما كان يحلو لي تصفح هذه الكتب. وكان ثمة دافع يحرضني لقراءة كلماتها علني أتوغل في معانيها. ألامس أوراقها فانتشي بتلك الروائح العبقية، واتامل صور القروذ الشبيهة بالإنسان، فأضجر منها بهشاشة الأطفال.. كنت كمن يبحث عن جوهر غامض، كأني أبحث عن شيء لم أجده، قد يكون سرا غامضا، حقيقة ملغزة، وديعة نسييت مكانها.. معنى اجهله لكنني لم أعرفه بعد..

وحين جلست على أول كرسي اعترضني رأيت طيفا لطفلة تقترب من المكتبة، وتتصفح الكتب. نهضت لأشدها من الخلف، لكنها ركضت نحو المرأة وغابت صورتها هناك بعدما تاهت في معاني الأفكار، وتفاصيل الأحداث، ولكن لا جدوى من البحث خارج سطور الذات... لقد اكتشفت هذه الحقيقة حين أردت أن أخترق المرأة، وأحتضن صورتني، فأدركت أنني كنت أبحث عن نفسي.

ارتخيت على الكرسي ممنية النفس بأن خيال الطفلة قد لعب بعقلي، وفي كل غفوة، كانت الطفلة تلف بي كالفراشة لا تنهل إلا من رحيق الحلم، ولا تحلق إلا حول الضياء... فلم تمش قط في الدروب المستقيمة بل تلف وتلف... إلى أن ترهق فكرها، وعلى الرغم من ذلك فلا يأخذني النوم على الكرسي إلا لأستيقظ على وقع مشهد مثير...

اللوحات المرسومة بالدهن الزيتي مازالت معلقة على الجدران، وأطل من اللوحة من جديد وجه الهندي الذي يصوب قوسه والرجل الذي يترصده من الخلف. ويرتسم مشهد أمومة لامرأة تحمل جناحين.

قبالة هذه اللوحات جثا جسد جدي، جدي الذي كان حاد المزاج يريد أن يرى كل الأشياء مرتبة، فإذا طلب من أحد أن يأتي له بحدائه فعليه أن يتفحصه، فإذا التصق عليه بعض الغبار فعليه أن يمسه ليبقى ناصعا ونظيفا، أما إذ طلب إحضار كسوته، فيجب التثبيت أي كسوة يقصد وأي برنس يريد؟ كل تلك التفاصيل رسخت في ذاكرتي كالأوشام..

وحين مات حمل التاريخ والحياة معه، ولم يترك إلا هذا الصمت الجاثم على الدار وهو يعوي في الليل الحالك. كان وجهه مبقعا بالزرقة بعدما جاهد آلام الموت. صورة الجسد وقد فارقت الروح أضحت دون معنى، مجرد جسد لا رائحة فيه، لا حركة، لا ضحكة، لا دمة، ولا أي شيء، لا علامة ولا إشارة تدل على أنه حي، ولكن العينين المفتوحتين توحيان بعالم غريب..

الآلات الموسيقية التي كنا نعزف عليها ألحانا من وحي أرواحنا. القيثارة، العود، الأكرديون، البندير والطار. تنجلي على إيقاع الفرقة الموسيقية التي تتمرن في إحدى غرف الدار، ويسدل احدهم الستار، لكننا نتشبث بطرفه ونطل خفية، يتناغم العزف مع حركة الأيدي..

ارتخي على التخت الخشبي وقد نفذت إلى أنفي رائحة السخام العالق على الأثاث القديم.. لعل الجسد المتعب هو مصدر كل الحركة أما الذهن فلم يتوقف عن مشاهدة صور الذاكرة في الغرفة الكبيرة التي تعتمها الستائر الداكنة، أما المقصورة الغارقة في الظلام تكاد تسحب جمال الأحلام..

فاجأتني صورة تلك الطفلة على اللوحة الكبيرة المعلقة على الجدران... الطفلة المتأمل، بدت غريبة وهي تتأمل البحر والجبال عند المغيب وكأنها تتساءل عن جدوى الليل والنهار... الطفلة المتأمل كانت محاطة بالآلات الموسيقية، وأدوات الرسم، والكتب القديمة، فبدت كأنها تذوب في كل الأغاني، وتتوه في ألوان اللوحات وصورها، تغوص في أعماق كل الوجوه التي تعترضها، وكل الخرافات والحكايات... باحثة عن معنى حركتها بعنف...

حين أفقت فجرا بدت الأبواب التي شكل نصفها الفوقي من أطر بلورية ملونة تعكس ألوانها على الغرفة بظلال متموجة.. أزحت الستائر الداكنة، فبدأ وسط الدار مغسولا بأشعة الشمس المنعكسة في كل الزوايا..

بدت لي الطفلة تجري، لتصعد العتبات التي تؤدي للطابق العلوي، اعتقدت أن أشعة الشمس عبثت بعيني لكن الطفلة أشرقت في خيالي كخيوط الشمس الأولى... تفتحت كزهرة مثيرة...

من صميم هذه الدار ابتدع وجهين للحقيقة. ف"علي" الذي نصحني إليه عبر درج وسط الدار يؤدي إلى "علي" بجانب عبر باب صغير، وذلك "علي" يؤدي إلى الخارج.

فكنا نغتم أوقات قيلولة أهلنا، لننسرب إلى الأزقة ونتجه إلى الحنفيات العمومية لنستحم ونواجه عنصر بعثنا وهو الماء في الأزقة المشرقة بأشعة الشمس الحارقة. وكما كنا نشعر بالذعر حين يتفطن إلينا أبي أو أحد أخوالي فنركض هاربين ونسلك نهج "سوقي بلخير" ونعود إلى دار جدي عبر الأزقة الموازية لنهج "سيدي بنعيم". ونتلقى العقاب..

كان الإحساس الذي تركته في الطفلة كشعاع ينبثق من قاع الذاكرة. فعلا: الزمن يتواصل، وكل شيء يتحرك، والأحلام تتفتح وتتلون وتثمر من جديد... كما لو أنني طفلة لم يؤثر في الزمن...

فبدوت لنفسي كتلك الطفلة التي خبرت كتابة أبجديات حريتها فمشت طويلا على إيقاع رؤاها، كحقيقة تنزوي وراء الجدران... كم توغلت في الغابات والجبال، كم عبرت القناطر والبحار... ورغم ذلك مازلت أفك الرموز وأحل الضفائر، وأهوى ذلك الشعر الغجري الممتد كذلك المعنى المتموج، يتناهي إلي كموسيقى الشعر..

لكن الطفلة تناديهما الدروب ويغريها السبيل. لقد نهضت على صور الحلم، لتتوه في الثنايا.. فغادرت الدار نحو الشعلة الغامضة... كانت الدار ساكنة والجدران العالية المتأكلة صامتة، ولا أطيايف تخترق الغرف والدار عدا الذكريات، حتى جماعة الجن فقد استرسلوا في سبات عميق، وحتى الخيال الذي طالما ضخم المخاوف وابتدع الأشباح، وحرك الستائر فقد استسلم للنوم بدوره..

ولكن عند المغادرة وعند عبوري عتبة الباب الخارجي انبعثت صرخات داوية تندب رحيل الأجداد، لم أقو على إغلاق الباب ورأي وأطلقت رجلي للريح....

زقاق للنوم والماء



عادل الصويري
العراق

نخلة في دمي
أنبأتني
بأن الكتابة كانت قُبيل الكتابة نهرًا
تغني على ضفتيه النساء
والفرشات
كانت قصائد فوق الشفاه
ومن النهدي حين تُبلله قُبلة
يستفيق إله
أنبأتني
بأن الطيور التي لا تشيخ
تُريق على العُشب ريش انكساراتها
يشرب العُشب من حزنها سرمدًا للبقاء
والربيع الذي يكتسي صمت عصفوره
كاتب للمراثي
الفصول انعكاس لفضة أحلامها
أنبأتني
بأن الشمس بيوت لحرف
يراقصه العدم المتماهي مع الريح
أنبأتني
بأن الحصاد المسافر في القمح
تبقى حقائبه للمناجل محض التفات
كالتفات الجنود
إلى الحرب سرًا
وبين يديها كتاب الخلاص
أنبأتني
بأن التواريخ طبل / صهيل / رصاص
وكل الذي يجعل الشمع والآس أسطورة
يصعد العرس منها دُخانًا ببعض بخور
وأن الحياة زقاق
من النوم يمتد للماء معنى ومنفى
ويأتي النعاس بأخر حلم

قَميصُ أوسم.. قراءة في إشغالات السرد لعبد الكريم العبيدي في روايته (الذباب والزمرد)



جابر خليفة جابر
العراق

المألوف تكرر ، تعافه الذائقة التواقفة للجدة والتغيير، القارئ كمشارك في إنتاج النص أو الرواية لا يستسيغ عادة ما هو استنساخي ومعاد.

ما ألفه من مكان وأحداث مماثلة للواقع النصي، قرأه ربما قرأه مرارا ، المؤلف عار أمامه ومكشوف ، ولا يسيل لعبه إلا أمام المخفيات من الأشياء، ثمة مثل أوربي يقول (أجمل امرأة عند الشاطئ تلك التي ترتدي ملابسها).

ولا يحفز المكرر الممثل على التحليق بقراءته ولو قليلا ولا يساعده في إعادة تخليق النص..

القارئ هو المؤلف الحقيقي للنص كما تقول نظريات القراءة أو هو المؤلف المشارك..

من هنا لن يكون النص منجزا من دون قارئه، القارئ المنجذب للجديد، للمتغير، لكسر الرتيب ، لن يجذب القارئ من دون جدة ..

**

رواية الذباب والزمرد ، مكانها وزمانها وأحداثها وشخصياتها، في البصرة، وأنا كقارئ طبعاً، ابن البصرة الماسح في كل آن لإشاراتها وسيميائها ودقائقها..

ترى ما الذي أبدعه عبد الكريم العبيدي ليشدني؟ وكيف أحال المؤلف الواقعي إلى جديد ومدعش في روايته وجاذب؟ من الأسطر الأولى شدتني الرواية وتعبير الكاتبة (سهيلة بو رزق) حب من أول نظرة.



عشق البلاد/المواطنة الصالحة، ارتياحه وزفرة الإعجاب الثقيلة صدرت عنه بعد سماعه (ماما: أوسم انتحر قبل يومين) انتحار أوسم أراحه وجعله يستعد للاحتفال، تمت المهمة إذن، لقد انتحر أوسم بدلا عنه، من هنا تبدأ الرواية، من قميص أوسم المحلى بالدماء..

**

لعبة الشرطة والحرامية/اللصوص، تفتتح الرواية، تفتتح الأحداث في النص وتختصرها أيضا، هذه اللعبة اختصار آخر طي اختصار العنوان لكنه أبسط قليلا وأوسع، صبي ما يقيس أطوال الآخرين بأشباره، من الأسفل إلى الرأس بالمقلوب تماما، يبدأ بشرطي أولا، الشرطي إذن في الأسفل، هكذا هو الحال، الحرامي أعلى، وحين يصل قمة الرأس كان عليه أن يعلن شرطي أم حرامي، النتيجة، أحد عشر صبيا صاروا حرامية بلعبة الأشبار المقلوبة مقابل شرطيين احدهما اعور والثاني بدين!، لعبة تختصر الكثير من القول، اختصار آخر للرواية مضاف إلى العنوان، لنقل بعد النواة الأولى العنوان، هنا النواة الثانية الأوسع، ما جعل الزمرد زمردا للطغاة وما جعل البشر ذبابا من أجلهم هنا سره (١١) حراميا مقابل شرطيين معاقين) الاختيار بالمقلوب هو من صنع النتيجة (٢/١١) ولو بدأ بالعد بالطريقة الصحيحة من الأعلى إلى الأسفل، لكانت النتيجة ١١ شرطيا مقابل لصين فقط وكلاهما معاق! ولو بدأ بالحرامي من الأسفل وهذا مكانه الطبيعي لكانت النتيجة أيضا، ١١ شرطي مقابل لصين! ولأن كل شيء كان مقلوبا، انتحر أوسم، وتنفس ك الارتياح لأن أوسم انتحر بدلا عنه، عنا جميعا..

**

ونلا يضطر للانتحار سعي الراوي لإفساد اللعبة أو لإصلاح الوضع المقلوب فدعا الصبية إلى مشاركته بمشرعه الجميل الصغير زراعة الأزهار..

وفعلوا، كان هذا هدما للقباحة وبناء للجمال، تصحيحا للأوضاع المقلوبة رأسا على قدم، وكان هذا المشروع بوحى

أنا الآن أعرف شخصياتها واحدا واحدا، ومن قراءة واحدة فقط، وأحب منهم بل أعشق أوسم، أوسم الشهيد، أو القتيل، أو المنتحر..

أعرف شفيق الخصيباوي جيدا أكاد أرى مشيته ولهجته المحببة وحركاته وأساليبه في التحايل والتمثيل والسخرية من الآخرين، أعرف ابن خاله داود وإن أخفته الرواية!

أعرف بشير وجراذيع التمور وأزيريه القس أو الراهب أو الشماس الحالم بالسلام وأعرف فيان أخته، وأخت أوسم، أعرفهم، أعرف حتى كمره ضحية الزمرد، أعرفهم جميعا وأحبهم أيضا، كلهم بشكل ما يمثلون أوسم، أو، إن أوسم يختصرهم معا، ربما يختصرنا جميعا، ربما يختصر العراق!

**

لأدقق قليلا في قميص أوسم، واشتغالاته، وأبدا بشرية الرواية أو المكثف الأول لها، العنوان (الذباب والزمرد) ..

علاقة الذباب بالزمرد اختصار لكل أحداث الرواية وتشابكاتها، لا تدخل الذبابة مكانا فيه حجر الزمرد ومن خلاله كان نيرون رمز الطغاة يتسلق بمشاهدة عبيده وهم يتصارعون حتى الموت، يتصارعون لتسلية، هذا هو مختصر الرواية، الطاغية الزمردية وعبيده الذباب..

غلافا الرواية، وجهها والآخر، يعلنان معا عن هذه الثريا الكاشفة.. يعلنان عن الزمرد، ويعلنان عن الذباب.

لكن اتجاه النظر هنا غير محدد، زاوية النظر، من الزمرد المستعلي على ما يرى من ذباب، أم، من أعين من يراهم الزمرد ذبابا ويرونه بدورهم زمردا أو مجرد نيرون؟! لوحة الغلاف الأمامي ترسم ذبابها على هيئة أسلاك شائكة أو عقد أسلاك.. اختيار طريف فعلا ومبدع.

حينما يكون الشعب ذبابا فعلا ويتصارع لتسلية نيرون الطاغية، فإن من السهل عليه أن يتصير أسلاكاً تأسر الآخرين ممن يتمرد على الزمرد ونظرات الزمرد وقباحتاته.

**

(لا أستطيع أن أتصور في بصريثا قولا بلا منبر، أو، مواطننا بلا نول، المنبر والنول شعار هذه المدينة السري) بهذا المقطع من بصريثا قدم المؤلف لروايته، ليقول لنا لقارئه، لأي من يمر بها، إنها روايته أيضا، نوله- نول القارئ- أو منبره، لا تختص بالمؤلف ولا بالقارئ ولا ببصريثا أو البصرة، بصريثا هنا مدينة تضم العالم كله على امتداد الجغرافيا وعلى امتداد التاريخ أيضا، صوت الجميع أو لسان ناطق عن البشر المضطهدين/البشر الذباب (كما يراهم الطغاة)

**

فصول عشرة، خاتمتها، الصفحة الأخيرة، يعلن الراوي وأسميه (ك) عن ارتياح واحتفال بشفائه من انتهاء عقوبة

من الشماس أزييره الغارق في مثالياته وجمالياته..

**

لكن اللعبة (الحرامية والشرطة) لم تتوقف ، ثمة فشل إذن ، لقد فشل مشروعه في زرع الورود وبيعها ، لا أحد يشتري ، مجرد جوربة واحدة ، وتكررت اللعبة وكل ككرسيه القديم ، القارئ يتوقف عند ركل الكرسي وعند القديم قليلا ويمضي..

نشاهد لعبة الشرطة والحرامية ثانية بأسلوب جديد ، صبي أعور (شرطي اللعبة الأولى) يقوم بقياس نفسه ويصير نفسه شرطيا وهكذا الصبية الآخرون كل يقيس نفسه (فالتو..) هذه المرة كل يقيم نفسه بنفسه، وأيضا كان البدء من الأسفل ... من الأقدام وبالشرطي قبل الحرامي..

هذه المرة سيعمل ك على إيقاف اللعبة الأكثر سوءا من صاحبته، سيحاول ولكن بما هو أسوأ ربما، ليس بإنتاج الورود وإنما بتوزيع صفائح الأزهار كغنائم عليهم.. تقاسموها وكأنما، الشرطة والحرامية الأكثر عددا كانوا يتقاسمون الوطن! ألهذا أصيب أوسم بمرض رفض الوطن أو الأنتي نوستالجيا.

**

مشروع الأزهار من وحي أزييره المثالي، الشماس في كنيسة الصخرة الرسولية في البصرة، مثالية أزييره كانت بعيدة عن الواقع الحاد بحسنياته، بتفاصيله المرعبة، بشرطته ولصوصه، فلم ينفع مشروع الأزهار، لا مع اللعبة الأولى، ولا مع الثانية الفرهود..

لهذا لجأ المؤلف إلى ك الراوي ثم إلى أوسم أخ أزييره لينتحر بدلا عنه..

لقد انتهى كل شيء!

هذا هو الجواب على سؤال أوسم المر البارد: هل انتهى كل شيء؟

ثمة مثالي آخر في حياة الرواية ، هو حيّاي أو يحيى الدرويش الذي لا ينقذه من بطش النظام من الزمرد سوى هربه إلى معسكر رفح الصحراوي/ من الوطن إلى معسكر أسر = عملية إنقاذ!

هنا المفارقة، الهرب إلى صحراء وأسلاك شانكة وحراس بدو غلاظ أهون من البقاء في ظل وطن نيروني لا يرى أبناءه إلا ذبابا!

أزييره الحالم المثالي لم يهرب، فأخذه ثم اختفى.. وكان هروب يحيى اختفاء آخر أو انتحار ..

**

وسط كل ذاك الجحيم ثمة واحتان للأمان، أو للسكّر هربا من واقع جهنمي، شقة بشير أو مقبرة اليهود..

ك بعد فشل مشروعه الأزهار يتسكع مع أوسم المريض بالآنتي نوستالجيا، يتجنبان مقبرة اليهود ويتجهان إلى شقة

بشير ، الطريق إليها يمر عبر سوق المغايز، عصب الثروة ورمز المال والثراء، الطريق إلى الشقة صعود وارتفاع والطريق إلى المقبرة ارضي وتحت الأرض، بين فوقية شقة بشير وتحتية المقبرة اليهودية ، ثمة إشارات وثمة سيمياء ثرة، تشدّ القارئ وتهيم به..

هناك في شقة بشير سيلتقون بشفيق الخصيباوي القصير المثير لسخرية الجنود والضباط، شفيق متمایل المشية كأنتى البط، سيلتقيانه بساقه الواحدة وبعكازاته .. لكن لا أمان حتى هنا، فمن هنا اعتقلوا، وهنا كانت هند عشيقة بشير تتجسس لصالح الأمن ، كانت فص زمرد أصغر يصور التواءاتهم وهم يتآمرون على نيرون، ومن هذه الشقة كان طريقهم إلى الموت/الإعدام، بشير وشفيق وداود ..

أما المقبرة اليهودية فقد بقيت مع كل ما جرى عليها أمانة للهاربين ومأوى/ مدفن، للموتى من المتشردين..!

هذا المشهد المقارن بين الشقة والمقبرة ، إشارة انتحار حادة يسجلها النص الروائي كعلامة إدانة لوطن زمردى ، أحسن ما فيه شقة الدون جوان بشير المغرم كجده وأبيه بالنساء.. وفيهن مقتله! بينما الأمان في أسوأ الأمكنة مقبرة مهملة وساحة مواشي وعريضة سكارى وتحت الأرض وليهود لم يعد منهم إلا القلة، لكنها أمان وملجأ حياة، بل إن داود يهودي الأصل لا مجال لمقارنته ببشير مع إن كل منهما رافض للطاغية وكلاهما اعدم ، والسبب نزق بشير وعدم أهليته قياسا لليهودي داود!

هذا الحط، للمكان/الشقة مقابل المكان/المقبرة، والحط لبشير العراقي المسلم هوية مقابل داود العراقي واليهودي أصلا، انتحار مضاف إلى انتحارات ك عبر غيره..

هذه الانتحارات /انتحار أوسم/انتحار الأزهار/انتحار يحيى بهربه/انتحار أزييره باعتقاله وتصفيته/انتحار الشقة وانتحار بشير مقارنة بالمقبرة وداود/ هذه الانتحارات، التي يوضحها الفصل السادس من الرواية تأخذها القراءة لا كدعوة إيديولوجية للترويج للآخر الاسرائيلي كما فعلت روايات عربية عديدة، ولا تراها القراءة انسلاخا عن الذات وقتلا وانتقاما منها بتبني أشد ما ترفض، وإنما تأخذها القراءة كتحذير، إشارة إنذار حمراء من إن طغيان الزمرد ونيرون بمختلف مظهراته وأشكاله، وإحالة الوطن إلى جحيم وأبنائه إلى ذباب لا أكثر سيؤدي حتما إلى رفض الذات وتفشي وباء الآنتي نوستالجيا وإلى الانتحار بتبني وتمني الآخر البعيد الأشدّ عداء وفذارة! بعد أن أوصد الوطن أبوابه! كان أوسم مستعدا لاستبدال هكذا وطن زمردى بشجرة في مؤخرة عيدي أمين! أية فذارة وأي انتحار! إن لم يلتفت الوطن إلى أبنائه..

**

الفصل السادس/ وليس الأول أو الرابع أو أي من فصول

الإشارات..رقصة أوسم في حفل زواج كميليه.

**

في النهاية عادت الأزهار ، الأزهار الذابلة وبلقيس شقيقة الراوي تسقيها ، ثمة أمل في أن تعود نضرة من جديد، خاصة بعد انتحار أوسم، ربما ثمة فرصة لنلا يكون هناك انتحار آخر ، ربما!

**

ويبقى قميص أوسم شاهد إدانة وعلامة تحريض وحث على إحياء الوطن الجميل ، وطن بلا ذباب ولا زمرد، كي يعيش فيه ك وأوسم ويحيى والآخرين، وكي لا ينتحرون..وكي نحيا فيه جميعا بسلام.. وطن من ورود نضرة، زاهية وملونة كأطياف العراق..

**

سرد مدهش وشعرية عالية، شحنات شعر رائعة لونت الرواية وأحداثها وشخصياتها ببراعة سارد مهم أسمه عبد الكريم العبيدي، كانت دواله ترقص فعلا لا تمشي بل ترقص.. كما وصف رولان بارت نصوص القراءة ولاشك عندي انه - رولان بارت- قد قرأ رواية عبد الكريم العبيدي حتى قبل أن تنشر، وقصد الذباب والزمرد، وقصد أوسم، أوسم الشاعر والعازف ذا الصوت العذب والراقص الجميل ،أوسم الحالم المنتحر..

الرواية العشرة/ لماذا السادس ؟ الإشارة واضحة ، نجمة داود السداسية، جدة شفيق لأمه يهودية، هذا يعني وفقا للأعراف والمعتقد اليهودي أن أم شفيق يهودية وأنه هو يهودي أيضا،هذا يفسر حنين شفيق لمقبرة أسلافه اليهود وتمنيه للجنسية الإسرائيلية، حينما انفجر اللغم على شفيق لم يجد من ينقذه سوى الراوي وسوى جندي آخر،كان شفيق والراوي جنديان في الحرب مع ايران واوسم أيضا ويحيى الهارب وكان التنظيم السري الذي يتزعمه داود اليهودي ابن خال شفيق يتلقى المساعدة من إيران، طبعا مفارقات وإيديولوجيا أضعت السرد، الايدولوجيا المباشرة تحيل النص دائما بإساءة قراءة ،تحديد ما لايتلاءم والقارئ المنتحر، وكما يقول المثل العراقي (كل حلو =جميل، وبه لوله=عيب ما) فان {لوله} الرواية كانت هذا الفصل المعبأ أيدولوجيا لكنه كما أرى أضاف تحذيرا آخر من خطر إلانتي نوستالجيا وأمراض الزمرد..

**

الرواية أغنى من تغطيتها قراءة واحدة.. رقصه أوسم الذبيحة، رقصته الزوربوية، الشبيهة بتلوي أجساد المصارعين الضحايا من عبيد نيرون/ الشبيهة بحزن أبي ك حين بيع صندوقه وتراثه بثمن تافه ومزور/ الشبيهة باهتزازات حياوي تحت الدرياشات والخناجر الكسنزانية/ الشبيهة بالتشرد والتسكع والصعلكة... رقصه أوسم أجمل وأغنى من أن ترسم أو تحكى أو تقرأها



تقنية السرد في التجربة الروائية



سعدون جبار البيضاني
العراق

الرواية تأمل عميق في الحياة واستنتاجات ومطارات لسيرة شخص او مدينة تحتاج الى منظومة خاصة لانها تدوين وقائع خاضعة للخداع والتزوير والدس والحقائق والوثائق حقيقية كانت ام متخيلة من اجل اقناع المتلقي ان هناك رواية والرواية ايضا مدن وشخصيات وآثار وازمنة لذلك يكون تطويع او تسجيل كل هذه الرؤى والمكونات امرا ليس من السهل ان يجعل من المتلقي شريكا فعالا للراوي او الحكاية وكما يقول جاك دريدا ان القاريء اكبر شريك في عملية انتاج النص، النص الذي يحتاج الى وضوح وحساسية لايجاد فرصة كافية لخلق انطبعا كافيا ولو وهميا او متخيلا لتوثيق او خلود لتسجيل كل ما يدور في عقل الراوي تحت ضغط الظروف المعاصرة المعقدة خاصة للوضع العراقي والعربي منذ دخول العرب الالفية الثالثة .
كتب كافكا عام ١٩٠٤ الى صديق له :

بين تصوير واقع ملموس ودلالات اسطورية وفولكلورية يختلط فيها الواقعي والاسطوري والرمزي والرومانسي فكون الرواية حسب رأي تودوروف خلال قراءته لباختين هي التجسيد الاعلى للتداخل النصي والنوعي الذي يعطي تنوع الملفوظات حيزا واسعا للعمل .

شكلت قضية الاقليات والاطوان المتخيل الرئيسي للرواية العراقية بصورة عامة والعراقية بصورة خاصة وكل رواية تقدم غرضا وسردا معرفيا مختلفا كون المكان هو احد اهم اركان الرواية بالنسبة لسرد الاحداث وبالنسبة لمخيلة الراوي كونه الوسيط لاستدعاء الذكريات المتدفقة للذاكرة وقد مثلت اتجاهات مختلفة فمثلا حارس التبغ للروائي علي بدر تطرح موضوع الهويات السردية المتحولة لشخص المنفى وحاجتها الى الوطن من خلال ارهاصات الشخصيات من حيث الطرد والجدب والمعروف ان شخص علي بدر دائما تشغل على حفريات الثقافة او التاريخ البغدادي وكما في رواية الحفيدة الامريكية لانعام كججي التي تتموضع حول التركيبة الاجتماعية الدينية والعرقية ابان وضع احتلال العراق والانفلات الامني والفوضى الاجتماعية بينما رواية مابعد الحب لهدية حسين اقتربت كثيرا من رواية غايب لبتول الخضير من حيث اشتغالهما على ثيمة الخراب البنيوي او الايديولوجي في الشخصية العراقية التي تعرضت الى حالة مايشبه الفصام من خلال ما جرى عليها من الحرب العراقية الايرانية الى غزو الكويت الى الحصار الى احتلال العراق هذه العوامل التي اطاحت كثيرا من القيم والمواقف والاخلاق العراقية وهذه واحدة من الحالات التي مارس كتابتها الكثير من كتاب الرواية العالميين خاصة الكتاب الاسبان وكتاب امريكا اللاتينية حيث لازالوا يكتبون عن الحرب الكونية الاولى والثانية والحرب الاسبانية الاهلية بتناولها حالات ضياع الانسان والمنافي التي اوجدتها الحروب ووجدت هذه الروايات اصداء عالمية وحقق مبيعات عالية .

لقد تأثرت الرواية العراقية الحديثة كثيرا بالظروف والتقلبات السياسية الحادة وظروف الحصار والاحتلال الامريكي حتى صار الروائي العراقي يكتب تحت تأثير هذه التجربة بقصد او بدون قصد لانها أصبحت احد الهواجس المهمة التي تغذي ديناميكية الكتابة والصراع الداخلي الذي يعتبر من مرتكزات الرواية وقد مثل ادب المنافي ظاهرة مميزة لدى الكثير من كتاب الرواية العراقيين ظاهرة متميزة اثبتت حضورها على المستويين العربي والعالمي وقد لاقت الرواية العراقية ترحيبا كبيرا واقبالا شديدا على اقتنائها في معارض الكتاب في اغلب الدول العربية كما حصل في معرض القاهرة للكتاب حيث صرح مدير الدار كان من اللافت للنظر هذا الاقبال على الرواية العراقية سواء روائي المنافي ام ممن هم

على المرء الا يقرأ الا تلك الكتب التي تعضه او توخره ، اذا كان الكتاب الذي نقرأه لا يوقظنا بضربة على جمجمتنا فلماذا نقرأ الكتاب اذن . معنى هذا ان الروائي الناجح هو الذي يجر القاريء الى حيلة الايهام بالواقع واغلب الروايات تحتاج الى مساندة المحيط الخارجي للروائي الذي يمدهم بالمعطيات والمواد السردية أي بمعنى اقرب الاعتماد على الدواخل السيكولوجية التي ينطلق من خلالها البطل على العالم من خلال المفارقة الزمنية بين حركة تأملية في الحاضر وحركة استذكار تعود الى الماضي لهدم نمطية الحياة وخلق صراع مفتعل يوهم القاريء انه صراع حقيقي لتحقيق المتعة الشعورية المتمثلة في التشويق والاثارة التي تعتمد على حبكة السارد فهناك حبكة نمطية وحبكة مركبة فالبعض يستخدم مهارات فائقة كان تبدأ الرواية من النهاية او تعدد وضع الشخصيات باختياره وضع الشخصيات والاماكن غير المتوقعة او الصادمة والتي تعتمد بالتاكيد على تقنية وتنوع المتعة سواء اكانت متعة السرد او متعة المتخيل او متعة اللغة او متعة الايهام بالحقيقة وكل هذا يقع تحت مايسمى المتعة الشعورية المتمثلة في التشويق والاثارة كما اشرنا اذا صح التعبير حيث لم تستطع الرواية ان تقدم الغرض المرجو دون ان تقدم سردا لاحداث وازمنة واماكن كثيرة بوصف المكان بحياة نابضة من اجل التزاوج بين المتعة والمعرفة بغية البحث عن نسق يجسد عبثية المصادفات وغموض الاشياء والتباس الوجود للانفتاح على الاماكن والعوالم المتعددة التي تحتاجها الرواية كي تفلت من اطر الرتابة او الرواية النمطية .

اعتقد ان المشهد السردى العراقي في مجال الرواية قد احرز تقدما كبيرا مطلع القرن الحالي وحصلت الرواية العراقية الحديثة على مكانة لا تفتقر بين نظيراتها العربيات وقرأت عربيا وعالميا وترجمت الى عدة لغات بسبب تداخل اساليب الكتابة مع الخيالي والصوفي والواقعي والتاريخي جعلها سواء في الحبكة او الشخصيات اكثر تعقيدا واعمق تركيبا حتى وصلت الى دنيا النص المفتوح الذي يفضي الى قراءات متعددة لا تصل الى تفسير نهائي ساذج للخطاب الروائي كما في الروايات الكلاسيكية فالرواية العراقية المعاصرة باتت تستحضر كل المتغيرات التي مرت بالمجتمع العراقي وقوضت بنيته النفسية واعني تحولها من الرواية المنولوجية (رواية الصوت الواحد) الى الرواية البوليفونية او متعددة الاصوات والتي تعتمد على تعدد المواقف الفكرية واختلاف الرؤى الايديولوجية وتعتمد ايضا على كثرة الشخصيات والرواة وتنوع الصبغ والاساليب وتشغيل فضاءات السرد باقصى ماتحتمله كالمراوغة في وحدة الزمان والمكان أي ما يطلق عليه مصطلح الكرونوتوب حيث يصبح العمل الروائي بمثابة امتلاك متخيل للحيز المكاني يعتمد على الوصف المتعدد أي احتواء الرواية اشكالا من التواري

تدور في فلك الاجواء والذات العراقية لكن المحاولات الجادة للروائيين الشباب تخطت هذا الحاجز وأصبحت أجواءها ولغتها ودراميتها لا تختلف كثيرا عن الروايات العالمية مستفيدين من الثورة المعلوماتية والانتشار الواسع لحركة الترجمة من اللغات الاجنبية الذي يعتبر رافد من روافد تجديد وتحول أساليب القص على مستوى القصة والرواية كما ان تعدد الإيديولوجيات والأفكار السياسية والتيارات الدينية أثرت تأثيرا كبيرا على تنوع الركيزة المنهجية وكتابة قصة او رواية عراقية متميزة . لقد تعامل الروائي العراقي مع شخصياته في حيكته السردية عبر الاحداث القصصية التي يرويها ضمن مخياله الذي يؤسس به عالمه الروائي بشخصياته المتخيلة أو الحقيقية التي يجعلها تختلف من روائي إلى آخر حيث نادرا مانجد شخصيات الرواية لها حريتها في اختيار مواقفها وأفكارها بعيدا عن سلطنة مواقف وأفكار الراوي وبعيدا عن حالة الخوف والارتعاش والانفعال الذي يصل حد الارتباك لدى البعض عند كتابة السطور الاولى للرواية وهي اصعب معضلات صراع الكتابة مع بياض الورق لتجنب عدم الوقوع في فخ الملل والكتابة النمطية وتدني الحكمة المبتكرة والشخصيات الساذجة

داخل العراق وخير مثال وصول الروايات العراقية الى القائمة القصيرة لجائزة البوكر العربية عام ٢٠١٤ للروائيين احمد سعداوي وانعام كججي .

يلاحظ خلال السنوات العشرة الماضية ومقابلها بنيف من السنين ظهرت روايات عراقية جادة اثبتت حضورها بشكل فعال في الساحة الادبية العراقية والعربية وادخلوا الرواية في حيز التجريب الذي اعتمد على تعدد الاصوات والرؤى والشخص على يد الكثير من الروائيين مثل علي بدر، احمد سعداوي، سعد محمد رحيم، لؤي حمزة عباس، جابر خليفة جابر، عباس خلف علي، علي لفقة سعيد، زيد الشهيد، ضياء الخالدي، خضير فليح الزيدي، نزار عبد الستار، هدية حسين، محمد علوان جبر، عبد الكريم العبيدي، ناظم العبيدي، مرتضى كزار ووووعدرا للبقية من الذين لم اذكر اسماءهم للاختصار في البحث

ويلاحظ على الرواية العراقية انها تعتمد على الشخصية والذاتية وهذا ينعكس ايضا على الرواية العربية بشكل عام بسبب انكفاء السرد العربي على ذاته ليوهم نفسه ان الشخصية من خصوصية الرواية العربية حيث يحاول العرب ان لايزيحوا فكرة الاخر وانهم امة شعر وهي استحالة لا تمنح الرواية العراقية افضلية كبيرة كون اغلب الروايات العراقية



الاكتساب والبث تعدد توجهات الفن الروائي الجديد في العراق في التجريب الاستهلاكي مدخل للفكرة الاساس



محمد يونس
العراق

إن الاستهلاك احد الأسس القديمة في بناء المادة الأدبية ، ويعتبر من أهم ما يعطي انطبعا للمتلقي على وجه الخصوص العضوي عن النص الأدبي ، على اعتبار ان الاستهلاك واجهة تشير الى طبيعة النص الأدبي جماليا على وجه الخصوص, وسيان كان النص الأدبي سردا كمادة روائية او قصصية ، أو يكون شعرا أو خطابة أو ما شابه, وطبعا الاستهلاك رغم قصر حجمه الذي يؤشره أرسطو على انه سطر أو سطرين ، لكن من الطبيعي أن يعطي انطبعا على انه تام وكامل، وقد يكون نصا كاملا كما في بعض ما كتبه علي ابن ابي طالب، وأيضا كتب كتاب كبار جمل قصيرة بمزاعم أدبية ، منها ما كان تجنيسيا وآخر مجرد كلام أدبي حسي، لكن لو توجهنا إلى الرواية تحديدا ، لوجدنا أن الاستهلاك يشكل وجهها مختصرا للكيان الروائي علاماتيا ودلاليا أو عبر إشارة وصفية، ولأن بؤرة السرد في الرواية لا تبدو بتمظهر مباشر من الاستهلاك، فإن الاستهلاك كمدخل أحمالي وموجه يكون ذا دور رئيس في مضمار الإشارة الضامرة إلى بؤرة السرد، والتي قد تبقى كامنة نسبيا حتى نهاية العمل الروائي، وان الاستهلاك بعنوانه القديم لا يتلائم مع التحولات الأدبية والتطورات في الأجناس الأدبية ، ففي الشعر مثلا تجد ان قصيدة النثر وكذلك قبلها التفعيلة، قد أثرتا على سياقية الاستهلاك ، فصار نصا ضمن جهة هو منفصل كنص شعري بذاته ، ومن جهة أخرى هو متصل ، ويمثل الاستهلاك كيان القصيدة، وهذا ما أسمته جوليا كريستيفا (البنصوية)والسرد أيضا قد تغير بعد الاستهلاك الأساس، وحسنا

قد اسماه من يرون من نقاد انه صار (مدخل) فني السمة بالرغم من انه استهلال او مفتتح كما يسميه البعض، واعتقد ان الرواية الجديدة، وعلى وجه الخصوص الرواية العراقية اوجب تعدد ذلك المدخل الاستهلاكي، وعلى وفق مقتضيات فنية صار هناك أكثر من مدخل، فواحد خارجي لا يلزم النص الروائي، وآخر داخلي يلزمه بالارتباط الوثيق لما يوصف أو يشار إليه كمسرود أو بحكى، وان الأنماط المستجدة من الاستهلال، لم تزعزع الإطار الأساس له من الخارج ، بل صارت هناك ضرورة تتطلب حصول إجراء مستجد في كيان الاستهلال، حيث أن الروائي يقوم بعمل كتابي مستحدث، فمثلا هو يضع قصيدة لها وقعها عليه وعلى النص الروائي كما يحس، وهذا ما يتطلب منه أن يعول على تلك الضرورة، ولذا يمكن هنا اعتبار تلك المادة الأدبية إشارة خارجية ، لكن تكون مدخلا بكل الاعتبارات، وحسب حرفية الكلمة إننا لا بد أن نمر بها، وان كان مرورنا بها فضوليا، وليس هو كما في تلقينا المتن الروائي عضويا .

إن القيمة الفنية للاستهلال مرت بتطورات أدت إلى استحداث سياقات ثانوية ، كانت توافق روح العصر ، فالرواية القديمة على وجه الخصوص في العراق، كانت تمثل الشكل الاجتماعي تمثيلا شكليا وجوهريا، ولم يكن هناك استهلال واضح، بل ان الرواية كانت حكاية تبدأ بفعل مباشر ، ومن ثم تتحرك نحو مجريات الأحداث ، وبعدها تبلغ النتيجة او النهاية التي اقترحها الروائي، وطبعاً ما كان روائي يتأمل كليا نهايته دون ان تدخل من ذاكرته الاجتماعية، واعتقد ذلك من جعلت التوجهات الفنية لخلق رواية معاصرة قليلة جدا، حيث كان كما ارى جعفر الخليلي قد بدا بوهن ، ومن ثم قام فاضل العزاوي بنشاط متطرف حينها في كتابة رواية متميزة فنيا، واعتقد انه أراد أن يخلص روايته (مخلوقات فاضل العزاوي) من هيمنة الحكاية المدججة على روح الرواية، واعتقد ان هناك الكثير من العوامل قد أفقدت الاستهلال ميزته الفنية والقيمية والاعتبارية، لكن قامت الرواية الجديدة او الأنوية برد تلك الصفات إلى الاستهلال، بل ان الأمر فنيا قد تطور فكان هناك ان يتوافق الاستهلال مع روح العصر كليا ، وشمل ذلك حتى التسمية ، وللضرورة اسمينا (الاستهلال) باسم حدثي هو (المدخل) لان الاسم القديم لا يمكن ان يتعدد، فيكون هناك استهلال ثاني، او نقول هناك استهلال داخلي وآخر خارجي واعتقد يبدو الأمر مزحة، لكن المدخل ربما يمكن ان نقول هناك مدخل خارجي أول يقودنا إلى المدخل الداخلي ، والذي هو استهلال به تستهل الرواية ، ومن هذا التطور في الإجراء الفني الذي تبدأ به الرواية ، وجدنا من الضرورة أن يدرس ذلك الإجراء ، ولكونه جديد ومستحدث فلا بد ان نقوم بتوضيح قيمته وتأثيره ودوره في العملية الروائية، ونقسم المدخل حسب المقتضيات التي فرضتها علينا الرواية العراقية الجديدة ، الى داخلي وخارجي

وسنهمل الإهداء لأنه يبقى خارج الرواية من جميع الوجوه، وحقيقة الكثير من الروايات التي درسناها في إطار المدخل هي تحتوي على مدخل خارجي وآخر داخلي أساس، وبعضها يتكرر بها المدخل الخارجي بقصد او دون قصد ، لكن لا تأثير له طبعاً على متن الرواية ، إنما هو إشارة أما جمالية أو حسية ، ذات خصوصية محددة بالكاتب نفسه، وهي أيضا توقفا بشكل موجز عندها، مشيرين الى علة التوظيف في المدخل الخارجي لها ، واعتقد من تلك الإشارة إلى تعدد المدخل الخارجي أحيانا ، وكذلك أنماط المدخل الداخلي الأساس، التي هي بين سياق تقليدي عرفناه بالمدخل الوصفي، وهو مرتبط بتاريخ الرواية ، والنمط الثاني اعتبرناه فنيا، وهو ما سنستعرض الروايات العراقية الجديدة التي أخذته سبيلا أساسا، وعلة المدخل الفني انه قد فرض عليه البناء التدريجي أن يتوافق معه، لأسباب أسلوبية عادة، وأيضاً كان هناك نمط ثالث، تمثل بالمدخل الحكائي، حيث البعض بدأت روايته بحكي بين شخصين حاضرين أو احدهما حاضر وينيب هو عن الغائب، وطبعاً هذا النمط اقل بكثير من النمطين السابقين، لكنه لا يتوافق معهما إلا في كونه نمط من المدخل استخدم قلة في الرواية العالمية والعربية، فقد استخدمه ايتالو كالفيينو في رواية (قلعة المصائر المتقاطعة) وعربياً استخدمه نجيب محفوظ في رواية (ميرمار)، ربما عراقياً قد استخدم احدهم مدخلا حكاينياً، وهذا المدخل يحتاج أن تكون المفردات الحكائية لغوية تأملية، كي تفتح آفاق الرواية إلى سعة مهمة، تستوعب ما في الأحداث من نشاط بشري ، فيه تفاصيل كثيرة، ومن هذا السبب يفضل كتاب الرواية الاستهلال الوصفي الذي يتوافق مع روح الروي المتواصلة، والذي هو بزم من يتيح للزمن الروائي أن يكون أكثر عمقا ومساحة، حيث الاستهلال هنا غير محدد الزمن كونه يصف مظاهر بشرية أو أمكنة، فيما السرد بزم محدد بتلك المظاهر والأمكنة وليس بذاته فقط، واعتقد ان المدخل الروائي في نمطي الفني والحكائي لم يعق نمو الأحداث الى صورة واسعة، بل هما قد يتيحان للبعد الجمالي التماثل أكثر لبعدهما الفني المتميز، وان راعى الروائي تلك الميزة قد يبلغ الاكتمال الجمالي بتأثيرهما، فيما في النمط الوصفي قد يسعى الروائي ذاته الى الاكتمال الجمالي، وربما قد لا يبلغه تماماً.

تطبيقات على الاستهلال او المدخل الفني

إن بناء العمل الروائي يبدأ تدريجياً ، حيث إن هناك عتبة مثلما يدخل القارئ للعمل من خلالها ، فان الكاتب عليه إن يحسن صياغة تلك العتبة ويجعلها ضامنة للتدرج الفني ، ويشكل الاستهلال أو المفتتح وظيفياً أهمية كمفتاح يكشف لنا مضمون العمل في حدود الفكرة أو يدل أو يشير عليه ويكشف المجهول بإطار يدعم التشويق إلى معرفته إجمالاً ، وقديماً وحديثاً تتفق الآراء حول جودة المادة الأدبية التي ترتبط بجوده الاستهلال ، والاستهلال رغم تلك الحيوية غير منفصل عن الإطار الأساس

للمرواية ، ففي الرواية لا يكون الاستهلال كما في بعض قصائد النثر والتي يكون فيها الاستهلال متصلا من جهة ومنفصلا أحيانا كنص بذاته ، وقصدي هنا من تأكيد أهمية الاستهلال او المدخل ككيان أولي جزئي له فاعليته وعلاقته الضامرة مع جوانب أخرى في العمل الروائي .

إن أهمية الاستهلال في الرواية كبيرة وفاعلة وكونه مدخل كما يسمى اليوم او عتبة يؤدي وظيفة فنية إضافة إلى كونه جزء له أهميته من المادة المكتوبة، واعتقد إن الرواية العراقية الجديدة كما ونوعا اهتمت بالتوظيف الفني ، وهي ليست هنا إشارة إلى الجانب الفني في الرواية كسعي إلى دعم الأسس الفنية وكسائها بلمح استنطقي ، كي تضفي على المتعة العامة بعدا جماليا، وضروري أن يكون الاستهلال الفني له تأثير مباشر في فتح أفق السرد إلى مساحات أوسع ، في اطار المفتتح او العتبة ، تلك السمة العاطفية في كسب ود التلقي، ورسم ملامح حياة مجيدة، وتبدل من حين موقع الإنسان فلم يعد مركزا ، وغابت تلك الحياة التي فيها شخصيات جليلة كما (جان فال جان) بطل رواية البؤساء، وصار اليوم الشخصية موضوعا وليس ذاتا، وهذا طبعاً له تأثيره الإجمالي ، وهنا يكمن دور المفتتح ، واعتقد إن كلمة مفتتح ذات أهمية، ومؤكد إن المفتتح الفني له أهمية مضافة ، إن كانت صياغته وتوظيفه بمستوى متقن ويدعو إلى التميز، وسنأخذ نماذج نعرضها ، وندعها هي تبدي تميزها وأهمية التوظيف فيها ، ولنأخذ بداية مثال قد يكون تمردا إلى حد ما على الأطر التقليدية، وهو رواية (فيرجولية) لسعد سعيد، والتي تواجهك من اول مفردة بشكلها الفني المفترض جنس رواية ، والتي تتحقق تدريجيا، والمفتتح أو الاستهلال في هذه الرواية يبدأ بحوار غير تقليدي، ويعبر عن مضمون روح العصر (من تكون) ، وصيغة السؤال بالبدء قد تصعق، لكن تدريجيا تجد إن التوظيف تجاوز أن تفقد الرواية ما تسعى إليه ، وضمن ذلك طبعاً المتعة الروائية، وتشارك رواية سعد سعيد إلى حد ما رواية داود سلمان الشويلي (الحب في زمن النت) ومؤكد هناك وضوح نسبي في العنوان لمنظور الروائي، وهي أيضا فنية المفتتح والبناء ، حيث خالف المعهد في تسمية المفتتح أو المقدمة كما في تعبير البعض، والتي اعتقد لا تتفق مع الرواية في جميع الجوانب، ويقول فيما اسمها ليس بمقدمة، يعد بداية توضيحية ليس إلا (وانا اذ اكتب هذه الرواية لا ابتعد عن الواقع، وبنفس الوقت لم اترك للخيال أن يقيدني إليه)، ومن ثمة يرمي الأمر في سلة القارئ اللبيب، ورواية (صلاة العجر) لنهاي العامري أيضا تدرج في الإطار الفني للبناء ، حيث يبدأ الاستهلال بنقاط ،ومن ثم يتواصل مقطع الوصف ، والذي يشير إلى واقع بل أحاسيس) ذاكرتنا مثقلة بعبء التاريخ)، وكذلك احمد سعداوي في روايته (البلد الجميل) حيث يبدأ الاستهلال باسم عابر / زمن ثم تليه جملة رمزيه هي إشارة له ، وتقريبا كانت لغة الاستهلال شعرية،

وهذا يحتاج بالتالي إلى جهد كبير (نود، اغنياتي التي رحلت)، واعتقد إن احمد سعداوي أراد أن يوسع المعنى الروائي ويميز بمضمون بؤرة السرد، وان يشرك متجاورات يمكن للرواية استيعابها، لا يكون هناك تأثير سلبي إذا أتنق صنعته، وخضير فليح الزيدي في رواية (خريطة كاسترو) حيث كما روب غرييه في روايته غيرة يبدأ بمفتتح خارجي يسبق مفتتح الرواية، فخضير فليح الزيدي بإشارة ضمنية تميز مفتتحه الخارجي بأنه تقديم اقتراضي ، لكن مؤكد هو جزء من التخطيط الأولي ، والمفتتح الخارجي كان طويل نسبيا ، وهذا لصالحه كي يندمج تدريجيا بكيان الرواية، وعلى الأخص إن الكاتب كتبه بصيغة روي، وتحسين كرمياني في رواية (أولاد اليهودية) والتي هي ذات أيقونة مثيرة ومغرية، ويفتح الرواية بإشارة تحتمل أن تكون زمان مثلما هي تحتمل أن تشير إلى مكان، وتقنيا تصرف بالية الكتابة ، حيث وضع مفردة تليها نقاط واعتبرها سطرا تاما، ومن ثم في السطر التالي الذي يشير به إلى زمن ومكان معينين ، فبعد (حدث ذلك ..، بعدما دكت السماء بلدة (جلاباء) بمطر استثنائي غير مسبوق)، وصراحة استوقفتني مفردة (دكت)، حيث هي خالية من المضمون الروائي ، رغم ما سعى إليه الكاتب من مقصد، وأطياف ابراهيم سنيح في روايتها (مناديل انثى) فهي إضافة للمفتتح الخارجي الذي أشارت إليه على انه تنويه بتاريخ كتابة الرواية ، وذلك مهم ، لان زمن القراءة لابد سيتوقف أمام مواضيع مسكوت عنها، والمفتتح الداخلي كان حسيا وفلسفي النزعة (الحقيقة حبات تلتقطها السياسة فتبدو أكثر عمقا)، واعتقد أن اللعبة الفنية التي بدا بها جابر خليفة في رواية (مخيم المواركة) كانت بتقنية عالية وميزة إقناع أيضا، حيث المفتتح بما انه عتبة تنقل التلقي إلى الولوج للنسيج الروائي والولوج داخل كيانه ، فلا بد من وظيفة مثلى ، وجابر خليفة جعل مدخل الرواية يحتمل مفترضات شتى تدرجيا ستتكشف وتكون حقيقة بائنة، (لان عمار اشبيليو هو من أرسل هذه الرواية كاملة إلى بريدي الالكتروني) ، ثم يدون جابر بريده الحقيقي، إن المدخل مثير ويجلب الانتباه ، وذلك جعل الكاتب يضيف على اللعبة وجها آخر ويعي انه ألف تلك الرواية، وعبد الخالق الركابي في روايته (سابع أيام الخلق) حيث يكتسب المفتتح شكل لحظة تاريخية تدلل عليها لغة الاستهلال ، حيث تغور بك الجملة الأولى بعيدا، (اخبرني شبيب طاهر الغياث)، ويتوالى اطار العنونة المعروف في السيرة والحديث، لكن أجد أن الركابي ابهرنا منذ الاستهلال بأجواء روايته ، وقد اقترب بها إلى أسلوب امبرتو ايكو، والذي يأخذك إلى أسفار التاريخ دون أن تغادر مكانك، وتلك العملية هي صناعة متقنة، وتحتاج إلى وعي وخبرة كبيرين، وبرهان الشاوي في رواية (مناهة حواء) حيث يبدأ الاستهلال بمعنى واسع في مفتتح لم يعينه ، لكن يمكن أن نعتبره خارجيا ، لكن الروائي أراد أن يكون شكل روايته أكثر

جدة مما هو معهود، وربما لأنه أول الفصول يبدأ باسم ، ومحمد الاحمد في رواية (ورد الحب وداعا) حيث في أعلى الصفحة هناك جملة خارجية وهي قول لابن الفارض، ومؤكد هي ترتبط ببؤرة السرد على الأقل من احد جوانبها، ومن ثم كان هناك تقديم ، والتقديم أشبه بخارطة غريبه في رواية غير ، وكذلك فعل مرتضى كزار في رواية (السيد اصغر اكبر) حيث تواجهك خارطة لمدينة النجف، بعد مدخل خارجي استعاره الروائي، ومن ثم بدا المدخل الداخلي (نحن، معينة ونظمة وواحدية بنات لسيد خنصر علي، وحفيدات السيد اصغر اكبر)، وان المفردات الثلاث هن ذات عنوان الرواية ، وان كان الورود سياقيا فهو طبيعي، وأما إن كان تقنياً فذلك يحسب للكاتب، ورواية (النشأ) لداود سلمان الشويلي ، وهي أيضا توظف إطار فني في الاستهلال، ومؤكد لهدف هو دعم رؤية الكاتب ومنظوره الأساس، والرواية تبدأ من مدخل ممكن ان يكون خارجيا حسب مفردة الإشارة الأولى التي يبدأ بها المفتح، ومؤكد مفردة (تنويه) ذات مدلول، لكن هو إشارة قبلية وليست ضمن المتن الروائي، وهذا تأكيد على أن المدخل خارجي إذا ارتبط بدلالة المفردة ومضمونها، فهو يرتبط بمحتوى الأداء الإيهامي ، الكاتب هو مدون لإحداث مدينة وأبعاد تلك المدينة العفاندية، واعتقد إن الكاتب قصد أن يكون المدخل داخليا، لكن كتب اسمه الصريح ليؤكد فيه موقفه الشخصي(اليك يا من سألتني - اعزك الله - ما كنت ترغب بقراءته من صفحات عن الأيام الخوالي)، وحسنا فعل إن وسع مساحة الوصف ليتدرج نحو الإشارة لموقف كذات اجتماعية تروي أحداث مرت بها مدينته، ولدينا رواية مثيرة للجدل على المستوى الفني ، وهي رواية (المحجوب بقمره الواحد) لحسين محمد شريف، وهي تبدأ بعدة مداخل مبوبة بتاريخ واحد وأشارات مختلفة، ففي المدخل الأول (اليابان ١٤١٣م الخامسة فجرا) وهذا المدخل هو افتراضيا بهدف تيسير اللعبة الفنية المستحدثة للرواية، ومن ثم يأتي الوصف الاستهلاكي، (الكلاب تفتح اليوم الأخير من حياة هيرو ويوكوشيما حسبما تقول خطط النجوم)، لكن لا بد من يقين لذلك ، فيلحق جملته السابقة بما يؤكد ما، (طبقا لقراءة ساكاياما عراف القرية المخضرم) ، وطبعا الكاتب مط الاستهلال الافتراضي لكي يبدو انه يبدأ روايته العالية الامتياز الفني بعدة مداخل تتجاوز شكلها المألوف، وهذا ما كان ، لكنه مثلما جعل التاريخ ذاته في كل مدخل مفترض ، جعل زمن كل مدخل يختلف عن الذي يليه، وقد ابتكر حسين محمد شريف شكلا كتابيا للرواية، لكن دون مغادرة الإطار الروائي ، واعتقد أنه سعى بلعبته الفنية إلى تحقيق الاكتمال الجمالي وقد استطاع نسبيا أن يتوفر له ذلك ، وأما رواية حسن البحار(مرام) ذات الاسم المركب دلاليا، حيث لا تقف عند منعطف دلالي واحد فيه ، هي رواية من مدخلين على اعتبارات فنية ، حيث المدخل الخارجي يشير إلى عملية الكتابة وكيفية مضمانيها، وهو

يمثل دلالة الكاتب، أما المدخل الداخلي، فهو يشير وصفا للفعل الابتدائي في الرواية (توقف الباص مقابل جامع الرحمن عند منطقة بغداد الجديدة في الساعة السابعة والنصف من مساء يوم السادس والعشرين من شهر مارس)، نلاحظ هناك دقة وزمن محدد ، فالباص يشير إلى سيارة نقل ركاب كبيرة معنونة، والوقت محدد أيضا ، والجامع هو دلالة موقع وقوف الباص، والمنطقة معنونة أيضا، ومن ثم تتدرج تفاصيل الرواية، ولا بد أن ذلك البعد الاشاري المحدد، من قصد فني نتعرف عليه فيما بعد، والخطاب السيوي سيولوجي يتوغل في ثنايا المجتمع ويفسر ظواهر حساسة اجتماعيا ، إضافة إلى المعطى العام للرواية، وأما حمزة الحسن فروايتة (حارس السلالة) تمثل بدايتها محاكاة لنمط الكتابة عند ميلان كونديرا ، وقد توضح ذلك في المدخل الفني الخارجي ، الذي ضم كلمات دلالية معتبرة، بدأت الاولى بجملة واحدة قصيرة نسبيا للروائي فارغاس يوسا، وإما الثانية فكانت أطول وهي لميلان كونديرا، والأولى تخص مضمون الرواية ، وأما الأخرى فهي تخص الفن الروائي، وبعد دلالاتي المدخل الخارجي ، هناك مدخل مسئل مضمونه من رواية أخرى لحمزة الحسن، أراد أن يدخل من خلالها إلى الاستهلال الروائي الأساس، وهي إشارة مضمونية إلى حمدا (كنا نجلس في حانة القراصنة ، قاسم شريف وانا، وتحسين كرمياني (بعل الغجرية) ، حيث هي تبدأ بوقع فني مقتضب ، فعنوان الفصل الأول لم يكون ما يليه بداية مدخل الرواية واستهلالها، بل عنوان افتراضي وان كان هو من جهة جزء من سياق الجملة الواصفة، وحسنا فعل بان قدمها على جملة الاستهلال الأولى، كون هي بزمن دال وليس مؤشر ولذا قوسها(عام الغبار....اكتشف عامل حفر شاب صندوقا حديديا، أثناء الحملة الشعبية الكبيرة لإزالة طلل وخرائب في جانب حيوي من البلدة)، ويتضمن البعد الاشاري في الوصف الذي سبق جملته إشارة مقتضبة رمزية وليست تدوينية إلى عام اسماء عام الغبار ، كما كان يفعل قبل التدوين الهجري، حيث كما نعرف إن النبي محمد لم يشر إلى يوم ميلاده أو شهره أو سنته، وأشير بدل ذلك إلى عام الفيل، ومن حق الكاتب ان يبدأ باستهلال كهذا ليتيح للقارئ التأمل، وعباس خلف علي في روايته (من اعترافات ذاكرة البيدق) حيث هي تقنيا قد قسمت إلى قسمين أساسيين ، وكل قسم يتفرع إلى أقسام بعناوين وليس ترقيميا، وتبدأ بمقولتين تراثيتين ، هما تمثلال مدخلا خارجيا ، حدوده أن يعبر عن رؤية الكاتب أو بؤرة مضمرة إلى حد ما، والأولى صوفية من كتاب (الطواسين) والأخرى لابن المقفع ، وهي فلسفية البعد ، وكلاهما يسعيان إلى بلوغ مقصد دون إسهاب حول الأنا عليها ودانيها، ومن ثم يبدأ المدخل الأساس أو الداخلي كما اشرنا لتسميته المفترضة بعنوان أساس يعقبه عنوان دال (الحيرة تشكل ركنا أساسيا لمخاوفنا، نحن لا نخفي ما يحدث، تحركنا الغوامض المجهولة ليس إلى حالة الانتظار

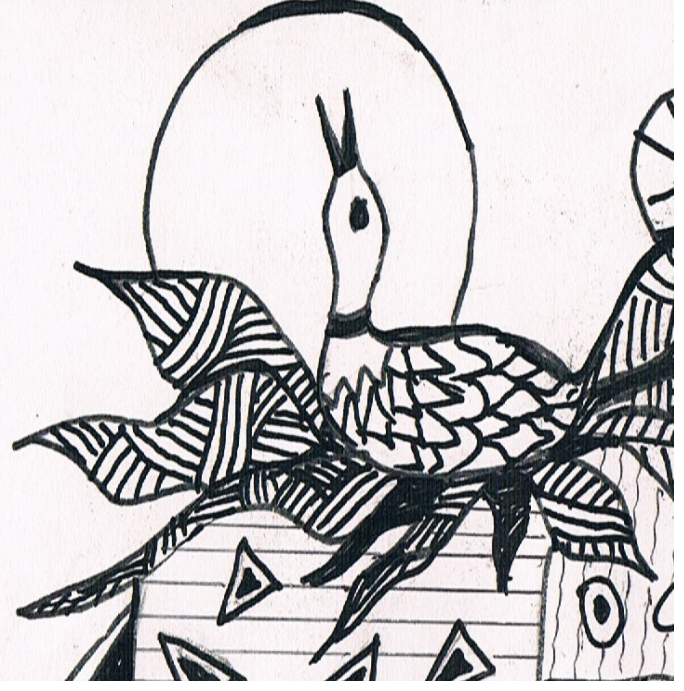
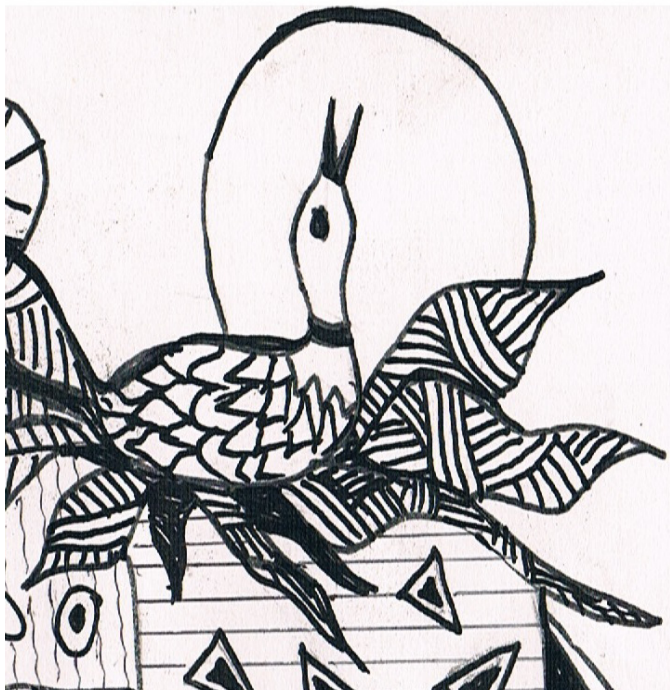
نحو نور شفيف في آخرها ، ومن ثم يتلاشى ذلك النور ليبدأ آخر ، وهكذا ، واعتقد هذا جانب مهم، فالرواية اليوم لاتهتم بحكاية تتباهى بالمجد والبسالة والماسي والمثل والفضائل مباشرة، لان العوامل تلك صارت تراث انساني، حيث تغير موقع الانسان في الوجود البشري ايضا دعم اهتمام الرواية ان تنتمي الى عصرها اجمالا، وتجاوز الروائي طبيعة صراع تقليدي ضد التقليد الذي تتمثل به تلك العوامل ، وسعى الى تجريد نسبي، ومن العوامل الداعية الى ذلك، ان الامثلة الكبرى في الرواية العراقية هي غير تامة، ليتمكن ان تخلق تأثيرا بالتالي بما يليها، وتبدأ رواية محمد الاحمد مدخل خارجي اولي يمثل الكاتب ويخص طبيعة المتخيل الادبي، ثم تتوالى مداخل بينية، تتحدث عن التاريخ بوصفه مادة سردية، وهي ثلاثة مداخل تتسع مساحة الجمل فيها بالتدرج، ثم يقترب كثيرا من رواية الان روب غريه (غيرة) فيكون هناك باب للدخول الى الرواية ، ويبدأ ببيت شعر للمتنبي، ومن ثم يصف لنا شخص اسمه يهودا ناجي طبيعة حيوات حشرت في صمت طويل، ومن ثم تبدأ الرواية اول سطر منها يؤكد لك جدوى المدخل الوصفي السابق ودلالة الوصف، لانه يهودي ومتن الرواية بذات النفس انثربولوجيا وليس دينيا، (الرجل الوحيد الذي دخل الى ذلك المكان، وبعد عشرات السنين، هو الذي استطاع وصفه بتلك الدقة المتناهية.. بيت بطابقين فيه نافذة واحدة تشرف على الباب الرئيس، ومنها يتفحصون الطارق)، طبعا هناك انساق عدة في الاستهلال، فهناك نسق المكان المبهم، وهناك نسق المكان الميثولوجي السمة والملح، وان التفاصيل التي تصف ذلك المكان تشير الى اطر منها انساني ومنها سياسي، وكلاهما يرتبط بالهم التاريخي لليهود، الذي سوغ الى اتجاه معاكس فيما بعد. وصراحة الرواية تسعى التميز منذ البداية الفنية المتمعة في نظري لجمالية التكنيك الفني التدرجي من مدخل الى اخر ، حتى بلوغ الاستهلال الاساس، وفي ما يخص رواية حميد المختار الجديدة (مأوى الثعبان)، فهي تبدأ بمدخل خارجي فني الصفة ، حيث في صفته الفنية يتكون المدخل الخارجي من مقطعين ، الاول منهما هو شعري من ثلاث جمل شعرية فيها احياء الى مقصد الروائي وكذلك احساسه الادبي كذات ابداعية، والجمل الشعرية الثلاث للشاعرة سيلفيا بلاث، وتلك إشارة أولى لمتن الرواية، بتعبير شعري لابد انه يوسع أفق الرواية لعمق مضمونه، والجانب الثاني من الاستهلال الخارجي، يتمثل بمقطع يتجاوز حدود الاستهلال التي أشار إليها أرسطو، حيث يتكون من خمسة اسطر ، وهو مسئل من رواية (حب وقامة) لايفان كليما، هو أيضا كإحساس أدبي ضمنه حميد المختار، وكأنه يتوافق تماما مع إحساسه الأولي بالكتابة الروائية، ومن ثم يكون المدخل الداخلي للرواية أو استهلالها الأساس (ابتداء كل شيء من أول دفقة لوجوده، وهو يدخل في

حسب، وإنما تدفعنا إلى حالة الإرباك ، من يظن أن حياتنا بلا أوجاع ونحن ننهال عليها تحقيرا وتسفيها)، وقد سعى الروائي أن يبدأ باضمار نسبي إلى البعد الوصفي أو السردى الذي عبره يكون إيضاح ملامح ما يلي أو الإشارة إليه، وأثار سؤاله الروائي عبر إطار التفكير البشري والأحاسيس، حيث أتاح للحيرة أن تأخذ مدى واسعا في المستوى السايكولوجي الذي أشار له بالمخاوف، ومن ثم توالى أسئلته متيحة لكيان الرواية التوسع والانفتاح على المضامين السردية ، وتحسين كرمياني في رواية (زقنموت) ، والتي منذ العنوان تضعنا أمام تأمل ودافع استفسار، وقد بدأت الرواية بتكنيك غير نمطي، فبعد المدخل الخارجي الذي هو كما أسلفنا إيضاح نسبي لرؤية الروائي، وقد استعار مقولة لأحلام مستغانمي فيها نفس جدلي من احد جوانبها، ولا تجد لها قبول تام إلا عضويا ، أي من داخل الروي ذاته، ومن ثم بدأ مدخله الداخلي أو الأساس وكأنه يحقق مقولة أرسطو حول حجم مساحة الاستهلال، لكن تجاوزنا ذلك ، واعتبرنا أن هناك وجهة نظر فنية (لحظة عبرت) مها (ممر الزقاق. كان (ماهر) منشغلا بتهشيم زجاج الفرحة في عينيه، فبعد ان وصف لنا الراوي فعل مها، والذي هو فعل انثروبولوجي تقليدي، تقدم باللغة السردية نحو المستوى الشعري، فوصف ما لايسرد وإنما يبقى في حدود الوصف ، ومن ثم عاد بعد انتهاء الجملة بنقطة إلى سطر جديد واصفا منحنى آخر، وعيد الرضا صالح محمد في رواية (بعد رحيل الصمت)، فبدأ بعد إهداء تكرر عند غيره أيضا باستهلاله الخارجي بإضاءة حسية تقريبا، تدمج الحس الأدبي بالحس الانثربولوجي، وهي طبعا إشارة الكاتب أو هو مضمون رؤيته، وبدا المدخل الأساس بعنوان لم يكن في المنتصف كما يكون موقعه عادة، لكن تقنيا كان بوظيفتين، حيث في الأولى يكون عنوانا، فيما يكون في الثانية جزء من جملة سيان فعلية أو اسمية ، ثم يسرد لنا الراوي تفاصيل موصوفة (انطلقت قدماه خارج البيت زحفا، بعد التهامه وجبة سريعة من الطعام، قدماه الغائستان بنعل من البلاستيك وبثوبه الأبيض، مضى إلى جانب البيوت المشيدة بالآجر القديم، والتي تجود بظلالها الوارف على مشارف الزقاق)، وهناك أفعال سردية متباينة ، فانطلاقه ومضيه هما فعالان يؤكدان الحركة، لكنهما لم يفصحا عن الوجهة مباشرة ، وترك ذلك لما يلي من فعل سردي سيان يصفه الراوي او يقع مباشرة، والرواية التي هي أكثر إثارة في جانب الآلية الفنية للمدخل الروائي، هي رواية محمد الاحمد(مناهة اخيرهم)، وصراحة اعتبر ان هناك تميزا فنيا قد لايرضى عليه القارئ العام ، ولكن القارئ العضوي يشاركني الرأي، والرواية لا نقول مداخل تقليدية واحدها يحيل الى الاخر ، حتى تبلغ الاستهلال الأساس، بل أن هناك لعبة فنية مرتبطة برؤية الروائي وبورته، حيث ان مداخل تبدأ مظلمة وتترج

وقدم أنموذجه الذاتي عبر التكنيك الذي أشار له في بداية الرواية، وكانت ريتا ايقونته التي تنبثق منها الدلالات ، ورواية سعدون جبار البيضاني (خيبة يعقوب) وهي تقنيا تبحث بمفاتيح إجرائية تعويلا وليس هدفا، فهي تبدأ من مدخل خارجي تراثي الملمح ، ولكن هو إشارة الكاتب ومضمون نسبي لرؤياه، ثم تلت ذلك إشارة مقتضبة تؤكد ان الأسماء وهمية وقد يأتي مصادفة ان تبلغ عتبة الحقيقة، وبدا مدخله الأساس معنونا ايها وتابعا ذلك بإشارات ثلاث، كل منها يشير إلى مقصد معين، لكنها تدل على الجمل الاستهلالية (المجر الكبير مدينة سالت من دجلة واستقرت على نهر سمي باسمها، هدها التعب، نزح أكثر أبناءها نتيجة جور الإقطاع، الباقون هم الذين بهرتهم هذه المدينة الجميلة فهي ليست عذراء ولا مراهقة، لان الشط يشقها من المنتصف ، وهنا لدينا أكثر من مستوى ، حيث هناك مستوى جغرافي وآخر متباين بين السياسي والاقتصادي، وحسنا جمع بينهما، ثم أكد لنا في بعد ثالث إن المدينة ضحية للطبيعة بلغة جميلة التعبير والوصف .

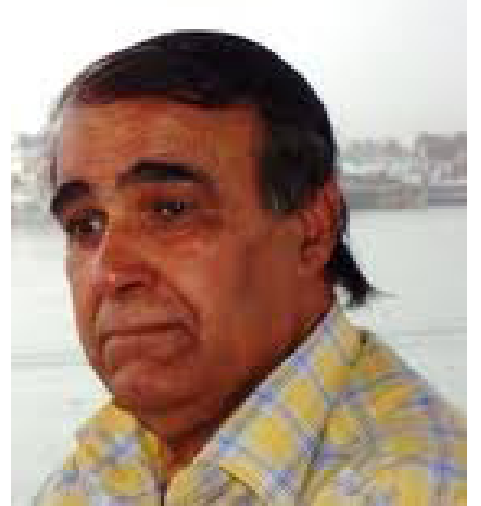
هناك روايات أخرى يتمثل فيها البعد الفني، لكن في إطار الحوار الذي تبدأ به تلك الروايات ، بدل الوصف المعتاد، وطبيعي ان نرجح الحوار انه يعد بعدا فنيا، ومؤكد هو جزء من التخطيط الأولي ، وكذلك يمكن اعتباره تجديد في مضمون الاستهلال ، ومواكبة ذلك المصطلح في طور التطورات الإجرائية التي مر بها، وطبيعي إن مفردة (مدخل) تحمل في ثناياها مدلول يؤكد بعد المعاصرة .

مخاضة حياته المنبجسة من أسرار إسلافه الموغلين في الوحول ، كان يخيل اليه إنهم مدفونون في قبر فسيح)، وبداية تشير إلى فعل سردي ، لكن الاستهلال كان وصفيا، وعميقا ايضا من جهة المفردات غير السردية، التي وسعت مساحة تأمل القراءة لما يلي، وأما ما يخص رواية (ابن البحار) لحسن البحار هي رواية ذاتية محضة، لكن هي عمل صعب جدا، لان من الصعب جدا ان تكتب على سطح الماء، وليس مادة سردية، بل ان تصف أحاسيس، وتأمل لمنظومة ميثولوجية، والرواية تبدأ بمدخل خارجي ان يمكن التوصيف له ، برغم انه كموجه تفسيري للتكنيك الروائي، لذا اسماء (تقديم لابد منه)، وقد أحاط ذلك المدخل الخارجي الذاتي بجميع الجوانب ، ومن ثم كان هناك مدخلا مختصرا، هو عبارة عن تأكيد حسي لملامح شخصية البطلة ، وبالرغم من انه يبدو كإهداء ، لكن الصياغة الشعرية تقدمت به الى ابعد من ذلك، ومن ثم بدأ الاستهلال الأساس، وكفصل ابتدائي كان معنونا باسم التعريفي للشخصية (في تلك الحقبة من حياتي وقبل ان يحدث اي شيء، ما كنت اعرف معنى الإحساس بالوقت ولا معنى التوحد في البعد)، ورغم قصر الاستهلال في المساحة ، لكنه كان واسع المضمون، وبه يوغل حسن البحار إلى أعماق كيانه، وتلك طبيعة الأعمال الذاتية ، أما تكون مسكونة بالاستنكارات المتعددة الأنماط، او تنوغل في الحس بعيدا عن الواقع، وهذا ما تجده في رواية ابن البحار ، والمستذكر يكون مسرودا عادة، وأما المحسوس كلما زاد عمقا مال الوصف إلى الترميز ، وقد أهل حسن البحار لغة الرواية في استيعاب جانبي المستذكر سردا والحس الموصوف،



يتكاثر الضوء كدائرة من الاصدقاء

محمد علوان جبر
العراق



في اليوم التالي للانقلاب ، لمح من بعيد سحابة سوداء تطوف سابحة في سماء المدينة ، رغم كل التحذيرات ، خرج من البيت ، وانهمك في لعبة البوكر واضب على الخروج كل يوم ، لم تغادر السحابة السوداء سماء المدينة . بعد أسبوع من الانقلاب اعتقل الأب ، كان الوقت عصرا حينما اقتربت سيارات اللاندروفر العسكرية من البيت ، كان الابن الأكبر ، يجلس في أول الزقاق ، يلعب مع أولاد بعمره لعبة البوكر بالصور ، بوكر صور الممثلين والممثلات (برت لانكستر ، فلاش كوردين ، اودي مورفي) وغيرهم الكثير ، كل صورة تحمل رقما ، تقلب الصور ويبدأ السحب ، يسحب كل لاعب صورة ويكشفها ، يفوز من يسحب الرقم الأكبر ، وعادة رهان الفائز ، المزيد من الصور .

رفع الصبي الذي يقابله الصور التي أمامه ، وسحب رقما ، أشار الرقم إلى أكثر من خمسين ، وقبل أن يمد يده ليسحب ورقته، ليعرف مالذي تحمله الورقة المقلوبة من رقم ، راقب بطرف عينه الغيمة السوداء تطوف في مكان قريب منهما ، كذلك لمح من بعيد سيارة لاندروفر تقترب من مدخل الزقاق ، لم يعرها انتباها وكذلك لم يهتم للغيمة التي كانت تقترب ببطء ، لان تركيزه كان منصبا على الصور ، لم تصل يده إلى الصور حتى لمح سيارة أخرى تدخل الزقاق حيث بيتهم ، قبل أن يخرج من البيت قال له أبوه :-

به إلى الانزواء والإكثار من القراءة ، اقترب في طفولته من شهرزاد ، بعد أن وقع بين يديه صدفة جزءا من الليالي الألف ، فأعترف إنها معلمته الأولى ، وبات يشعر باللذة ذاتها التي يحسها وهو يشم رائحة الطين ، التي كانت تثيرها حكايات لم تنتشظى كما كانت تماثيله تنتشظى في سطح الدار .

وقبل أن يسحقه الحرمان كثيرا ، تعلم منه كيف يكتب ، بعد إن جاب عوالم شهرزاد ولوبين وهولمز .. أولى المحاولات خاطرة ، نشرت في مجلة الفكاهة وأعقبها خاطرة أيضا نشرت في " مجلة المتفرج " لم يصدق عينيه وهو يرى اسمه منشورا في جريدة . في مرحلة المتوسطة، عرف أرجوحة محمد خضير ، زاد الأمر تعقيدا عليه ، حينما أعجب بها ، وفكر أن يكتب شيئا يشبهها .

فغادر الدراسة سريعا ، وانهمك في لامنتمي كولن ولسن ، الذي فتح أمامه الأبواب لمعرفة جسيم بارابوس وسارتر وهمنغواي ودوستوفسكي وكامو وجان جينيه وشكسبير وفاكنر وحتى ماركس . كان هؤلاء يتحدثون عن اليسار باحترام كبير ، فأحترم أباه لأنه جاب أغلب معتقلات الوطن سجيناً بالتهمة التي أربكته كثيرا (الانتماء إلى اليسار) ذلك المد الهائل المرصع بأسماء كبيرة ، فأخذ الجد في عقله حيزا كبيرا ، وعد نفسه من يومها يساريا ، مثله الأول في الحياة هو الأب أولا ، وأسماء أخرى ، اقترب منهم ، يرسمون ويكتبون وينشرون ، كتاب قرأهم بإعجاب لا يقل عن إعجابه بأرجوحة محمد خضير التي بقيت عصية عليه ، فكتب قليلا وقرأ كثيرا ، محاولا أن يفهم الجمال عبر بوابات كثيرة انفتحت أمامه ، طموحه لكي يحقق ذاته قاده يوما إلى بيروت ، مدينة المطابع التي تضخ آلاف الكتب ، مدينة الصحف ، كان يحلم أن يعمل في جريدة ، وبمساعدة أصدقاء عمل صحفيا تحت التجربة في صفحة معنية بالفنون وبالاشتراك مع مثقفين عراقيين كبار . كلما يتذكر اسم احدهم يدرك عمق وصدق الاهتمام الذي أولوه إلى فتى في الثالثة والعشرين من عمره . امضى أكثر من سنتين في بيروت ، ولولا الحريق اللبناني الفلسطيني لبقى في بيروت ، عاد إلى الوطن ، ليجد أن الجبهة قائمة وصحيحة الحزب ومجلته ومطبوعاته تصدر ، انغمس في العمل السياسي وعمل في طريق الشعب ، اختار التحقيقات لأنها قريبة من القصة والشعر .

بعد انهيار الجبهة بيوم ، خرج من بيته ، لم يجد أحدا من أصدقائه ، أيقن من فرار الجميع ، لم يبق إلا هو والقليل ممن يعرف ، انزوى في حانة الجنول وبدأ يدون أولى قصصه التي ظنها تقترب قليلا من تلك الأرجوحة ، ثم انغمس في كتابة اليوميات التي سرعان ماتحولت إلى مشاريع قصصية ، لكن حرب الخليج الأولى أحرقت تلك المشاريع ، بل كادت تؤدي به إلى الموت الذي كان ينجو منه بأعجوبة ، بعد انتهاء الحرب بحث في الرماد ، لم يجد سوى دفتر اليوميات التي شجعته

— لاتذهب بعيد ، لان هناك انقلاب

سقطت كلمة انقلاب على عقله كما تسقط كلمة سوق أو حمار أو صور شتى تتركب في عقله .. لكنه فجأة تعكر مزاجه حينما لم يجد علاقة بين كلمة انقلاب وسوق ... فاستعاد كلمات الأب ..

— لاتذهب بعيدا .. هناك انقلاب

لكنه كما يتذكر ، ترك الأمر يمر ببسر وبساطة ، وهرع نحو أول الزقاق ، حيث أصحابه يلعبون لعبة الأرقام العالية بالصور ، اشترى من دكان الحاج رسن مجموعة الصور وهو يسأله :

— عمو رسن مامعنى انقلاب ..

ضحك رسن .. وطلب منه أن يعود إلى البيت ، وأشار إلى مكان ما في السماء ، فظن انه يشير إلى الغيمة السوداء التي كانت تقترب ، عاد إلى مجموعة اللعب ، ونسي كلمة انقلاب ، لكن سيارات اللاندروفر التي وقفت أمام باب بيتهم ، جعلته يستعيد الكلمة التي سمعها من أبيه ، وهلامية المسافة بينه والغيمة التي كانت تتحرك بحرية .. وبدأ يفكر بمعنى كلمة انقلاب ، وهل له علاقة باللاندروفر المختلفة اللون (لأنها كانت مموهة باللونين الكاكي والأسود) التي وقفت تماما لصق بابهم ، وشاهد من بعيد مجموعة من العسكر وهم يحيطون أبيه ويسحبونه نحو السيارة ، لم يكن أبوه ممتنعا ، كان يسير معهم بهدوء ، لكنهم كانوا يدفعونه دفعا نحو سيارة اللاندروفر ، ترك الصور ، وركض ، رغم انه كان يفكر بالرقم الذي يمكن أن تحمله له الصور المركونة على الأرض ، والتي بقيت في مكانها . ركض نحو السيارة التي انطلقت بسرعة ، فيما لحقتها السيارات الثلاث التي تحمل نفس اللون ، بحث عن أبيه في السيارة ، لكن غطاء عسكريا محكما سد عليه زاوية النظر ، ولم يلمح إلا من بعيد ضلا يشبه ضل الأب ، وهو محاط بجوقة من عسكر يحملون بنادق صغيرة ، لم يرها من قبل ، عرف فيما بعد أن اسمها (بور سعيد) ولمح من فتحة الباب الموارد قليلا ، أمه وهي تبكي ، وبقي يفكر بالرقم ، لان اللعبة كانت له ، فلم يقترب من أمه ليسألها عما جرى ، ولم يجرؤ على العودة إلى مكان الصور ، ليرى كم هو الرقم الذي تخبئه له الصور

أدار وجهه نحو الوجهة التي اختفت فيها السيارات وبدأ يركض ، منذ ذلك الصباح وبعد خمسين عاما وجد نفسه يركض ، لكن في الوجهة المعاكسة للوجهة التي سارت فيها السيارات ، ولم يبق في ذاكرته إلا صورة شبحية للأب وهو يخفي في عتمة حوض سيارة اللاندروفر .. والرقم الذي لم يسحبه

ولما لم يجد إجابات على أسئلة كبيرة كان يوضح بها عقله ، وجد علاقة بينه وبين الطين الأحمر على جانبي نهر الخاصة ، ذلك النهر الذي كان يخترق مدينة كركوك، رسم اشكالا تشبه زنازين ومدافع من نوع كبير وصغير .. لكنه بعد الاعتقال الثاني للأب .. نخر الحرمان مرة أخرى في مخيلته أنفاقا أدت

إعادة خلق الواقع بأشكال مغايرة قد تتأرجح كنتك الأرجوحة الجميلة التي خلقها محمد خضير ، او ربما نفخ الروح في تلك الكائنات التي تجوب الشوارع والمقاهي ، هي تلك الثورة الكبيرة التي يحاول أن يكبح جماحها ، يروضها ، يطمح في السيطرة عليها وهذا ليس بالأمر الصعب ، لكنه يجد نفسه قريباً جداً من الحقائق الكبيرة التي كشفها رجال كبار قبله .

نظرة الإصرار في عيون أصدقائه على بث الحياة فيه ، وبدأ يدون مافي دفاتر اليوميات محاولاً إيائها إلى قصص ، سرعان ماخرج إلى النور مشروعه الأول (تماثيل تمضي .. تماثيل تعود) تلك المجموعة البكر التي كان فرحه بصدورها يعادل فرحته حينما رأى والده خارج السجن بعد غياب طويل ، بعدها كتب عشرات القصص وبعض الروايات ، لكنه لم يفرح بشيء يعادل تلك الفرحة ، فرحة مولوده البكر ، وفهم الكتابة على إنها



الفلم الوثائقي في إفريقيا.. مقارنة أولى فن هامشي في قارة مهمشة

د. الطاهر الشخاوي
أستاذ الأدب الفرنسي في الجامعة التونسية



يصعب تناول موضوع الفلم الوثائقي في إفريقيا والأصعب من ذلك إعطاء رؤية مستفيضة عنه فالمسألة معقدة ، كل ما يمكن القيام به في مرحلة أولى هو محاولة طرح بعض الإشكاليات التي قد تسمح لنا في ما بعد بالتعمق في الموضوع .

ما انفك الفلم الوثائقي يحتل مرتبة ثانوية بالمقارنة مع الفلم الروائي وبقي الأمر هكذا عبر التاريخ ولم يتغير إلا نسبيا فولوجه قاعات السينما يُعدّ استثناءً. وإذا أضفنا إلى ذلك أن السينما في أفريقيا ما زالت عموما ظاهرة ثانوية فيصبح الحديث عن الفلم الوثائقي بإفريقيا أمرا جدّ عسيرا وحديثا عن مجال من مجالات الهامشية نسبيا في الثقافة البصرية الأفريقية. بل هو هامش الهامش. يكفي تناول مراحل تاريخ السينما الوثائقية بإفريقيا والوقوف على أبرزها لإدراك وجوه الهامش فيها. أول ما يلاحظه الباحث هو غياب الفلم الوثائقي كجنس مستقل بذاته، إلا أن البعد الوثائقي احتل مكانة كبيرة في الأفلام الروائية، وذلك كما سنبين فيما بعد يرجع إلى التاريخ السياسي للقارة. فكانت حاجة السينمائيين ملحةً للتعريف بالواقع الاجتماعي والثقافي لبلدانهم بعد حصولها على الاستقلال، مما جعلهم يتمسكون بنوع من الواقعية وفي أسوأ الأحوال بمباشرة فتحت

السرد الروائي إيديولوجيا. فبقدر ما جاءت مشاهد داكار واقعية كأنما هي وثيقة تُعرّف بعاصمة السنغال، تسلسلت الصور حسب منطق الرواية، ففي بداية الشريط خضع السرد لوجهة نظر ديوانا وفي نهايته توالى الأحداث حسب وجهة نظر السيد الفرنسي.

أما بالنسبة إلى سيساكو، فالروائي أصبح -على الأقل في صيغته الكلاسيكية - محل تساؤل إذ يكفي مشاهدة ما يجري حولك ومنح الزمن الكافي للمشاهد أو اللقطة لإدراك مدى عمق المأساة التي تعيشها القارة. هكذا انقلبت المعادلة ولم يبق من مآل للرواية إلا أن تدخل تحت غطاء الوثيقة، فتمزق الخط السردى واعتل تطوره. فضلا عن أن جل المشاهد صُورت في منزل سيساكو بالذات في شكلها المعتاد، كانت اللحظات الحاسمة مستوحاة من صميم الواقع، كشهادة اميناتا تراوري التي أدت دورها بنفسها (وهي أهم مواصفات الفيلم الوثائقي) وألقت خطابا ضد النظام الاقتصادي العالمي يتناسب تماما مع قناعاتها

فعلى ضوء انقلاب هذه المعادلة يمكن قراءة تاريخ تطور البعد الوثائقي في السينما الإفريقية. على أن مسألة استقلالية الفيلم الوثائقي تظل قائمة.



عبد الرحمان سيساكو

سيطرة الفلم الروائي أو الهامش داخل الهامش

إذا كان الفلم الوثائقي يهدف بالدرجة الأولى إلى الكشف عن واقع غير معروف فكيف يمكن تفسير غيابه كجنس مستقل بذاته في تاريخ السينما الإفريقية ؟ وما الذي جعل السينما الإفريقية تولد من خلال الفلم الروائي؟ مفارقة غريبة والأكثر غرابة أن الأب المؤسس، عصمان صمبان، كان يُعرّف السينما على أنها مدرسة ليلية تهدف أساسا إلى توعية الشعب. ولعل الإجابة تكمن في ما يلي :

أولا : يعتبر السينمائيون الأفارقة أن واقعهم ليس مجهولا بل هو مغموور. فالصورة الاستعمارية لم تكن مبنية على جهل الواقع بقدر ما كانت ترمي إلى استعماله لغاية أخرى يترتب عنها نفي هذا الواقع وتجاوزه بهدف تغذية المتخيل الغربي. فالسينما الاستعمارية كانت «تستثمر» الواقع المحلي، حجرا

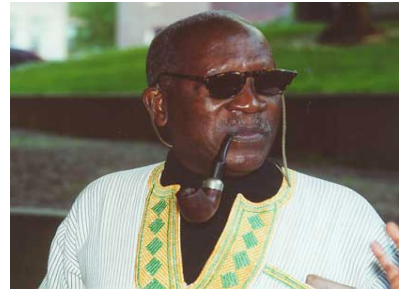
مجالا كبيرا للوثيقة لما تحمله من مشروعية «وطنية» ثم لا بد من الإقرار بأن علاقة الروائي بالوثائقي تغيرت تحديدا في المرحلة التاريخية التي ظهرت فيها السينما الإفريقية وهي تقريبا مرحلة الحداثة.

صمبان وسيساكو أو انقلاب طرفي المعادلة

لذلك ارتأينا أن نبدأ هذه الدراسة بمقارنة أول شريط سينمائي إفريقي «سوداء فلان...» لصمبان عصمان وآخر شريط لعبد الرحمان سيساكو «باماكو» حتى نتمكن من الوقوف على مكانة الفلم الوثائقي عبر التاريخ في إفريقيا.

طبعاً اختيارنا لهذين المخرجين ليس اعتباطيا : يُعتبر صمبان عصمان الأب المؤسس لسينما إفريقيا السوداء، ويحتل عبد الرحمان سيساكو مكانة متميزة في الجيل الحالي للسينمائيين الأفارقة. كان بإمكاننا أيضا أن نأخذ شريطا لمحمد صالح هارون، (التشاد) وهو أيضا من أشهر سينمائيي جيله وكان قد تحصل على جائزة هامة في مهرجان كان الأخير. إلا أن «باماكو» يوفر مادة هامة من حيث أهمية البعد الوثائقي فيه.

ففي كل من الشريطين امتزج الوثائقي بالروائي بل تضافر الجنسان في نسيج واحد، ولم يقتصر المخرجان على تصوير مدينتي داكار - السينغال (صمبان عصمان) وباماكو - مالي (عبد الرحمان سيساكو) كما هي في الواقع (دون ديكور اصطناعي) بل ذهبا إلى حد تسجيل حضورهما جسدياً، واحد في مدينته والآخر في بيت أبيه دون الدخول في تفاصيل الفارق بين هذا وذاك ومفهوم الانتماء (الجماعي عند صمبان) والفردى (عند سيساكو) وهو ما وجد تعبيره في التغير التام في طرفي المعادلة بين الوثائقي والروائي لدى كل منهما. ويمكن أن نرى في أهمية هذا التغير المدى الذي وصل إليه تطور موقع الوثائقي في سينما إفريقيا السوداء.



صمبان عصمان

فمع أن التزام صمبان الإيديولوجي يفوق بكثير التزام سيساكو يبدو شريط سيساكو أكثر جِدّة سياسيا. ويرجع ذلك إلى أن «الوثيقة» في نظر صمبان عصمان خالية من أي شحنة أيديولوجية لأن الواقع كما هو أو كما يبدو لنا عديم الدلالات ولا يحمل شيئا لذا وجب تحليله وإعادة بنائه، من هنا جاء توظيف

أما العامل الثالث في هذه المفارقة فهو مرتبط بالسياق التاريخي الذي نشأت فيه السينما الإفريقية. لا بد من التذكير بأن الانطلاقة جاءت في أعقاب الموجة الجديدة الفرنسية وعموما في سياق ما يسمى بالموجات الجديدة في السينما العالمية ، وقد اتسمت هذه الموجات الجديدة، فيما اتسمت، بإدخال الوثائقي في الروائي على نمط الواقعية الجديدة الإيطالية ، مفهوماً الروائية على أنها نقيض للواقع - وفي نفس الوقت بديل له - قد انقضى مع السينما الكلاسيكية الهوليودية ، من هذا المنطلق يمكن اعتبار الفيلم الوثائقي كامناً أصلاً في السينما الناشئة أي أن كل فلم روائي يحمل في طياته فلماً وثائقياً، إذ يمكننا اعتبار أعمال صمبان عصمان أفلاماً وثائقية تتناول مواضيع اجتماعية أو سياسية أو تاريخية معينة. هكذا صنفت أفلامه.

فيمكن اعتبار «سوداء فلان...» معاناة لتبعات الاستعمار وفشل الهجرة خاصة وأن الفيلم مستوحى من قصة حقيقية نشرت على أعمدة الصحف الفرنسية، كما أن «الحوالة» دراسة موضوعية لفساد الموظفين المحليين وأصحاب القرار بعد الاستقلال، أما «ايميتاي» فهو قراءة حدث تاريخي يتمثل في رفض قرويات من قبيلة الديولا بجهة كازامانس المشاركة في مساندة فرنسا أثناء الحرب العالمية الثانية، بينما يعد «خالاً» تنديداً بتعدد الزوجات إلخ...

ثم إن الأهداف التي رسمت للسينما في إفريقيا كانت بالأساس وطنية جامعة والحال أن الفيلم الوثائقي يفترض انتقاء أوجه من الواقع والتركيز على ظاهرة اجتماعية أو سياسية أو إنسانية منفصلة بذاتها.

جميع هذه العوامل جعلت من الفيلم الوثائقي، كجنس مستقل بذاته، ظاهرة هامشية في السيتينات والسبعينات وحتى في الثمانينات.

ومن غريب الأمور أن لا يتم التعرض سوى نادراً إلى الأفلام الوثائقية التي أخرجها صمبان، ويندر أن نعثر على سينمائي لم ينجز فلماً وثائقياً في مرحلة ما من مسيرته وأغلبهم أنتجوا الفيلم الوثائقي تمهيداً لاقتحامهم مجال الفيلم الطويل.

من روني فوتي إلى مالك بن اسماعيل



روني فوتي René Vautier

وبشراً، كمادة خام جامدة لا تتعدى حدود الديكور. من هنا كانت ردة الفعل التي لا يمكن بدونها فهم اللحظة التأسيسية للسينما الإفريقية.

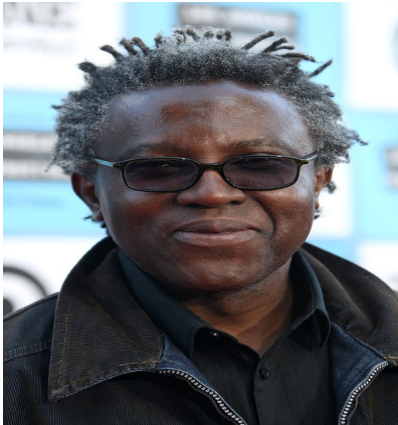
ومن هنا أيضاً جاءت، كما سبق أن ذكرنا، أهمية البعد الروائي واعتماده كأداة أيديولوجية لتحريك الصورة عن واقع أريد تجميده. وجاءت الأعمال الأولى روائية، وأكثر من ذلك فهي مقتبسة من الأدب من قبيل «سوداء فلان...» و«الحوالة» و«خالاً»، ثم تواصل الأمر مع سليمان سيسي الذي أضاف إلى مشروع الواقعية مشروعية الميثولوجيا خاصة في شريطه المشهور «يالان».

ينضاف إلى ذلك عامل آخر مرتبط بدوره بردة الفعل المؤسسية وهو أن الفيلم الوثائقي مثل أداة في يد المخرجين الغربيين، كثيراً ما وُظفت لغايات فلكلورية أو عجائبية (إكزوتيكية). فكانت جل الصور القادمة من القارة في خدمة الفكر الاستعماري تدعم المشروع «التحضيرى»، وكلما تعرضت لظواهر ثقافية محلية إلا وقدمتها في شكل غريب مثير كما لو تعلق الأمر بعهود غابرة مريحة للضمير الغربي. يكفي ذكر بعض الأفلام مثل «الرحلة السوداء» 1926 لكليون بواربي وهو بمثابة بعثة اتنولوجية صناعية انطلقت من مدينة بشار في الجزائر وانتهت في جزيرة مدغشقر، أو «القافلة الكبرى» 1936 لجان ايسم الذي تم تصويره بالمنطقة الشرقية بالنيجر في مرافقة لقافلة متجهة نحو منجم الملح ببيلما، أو «الكونغو» لاندري كوفان أهم مخرج بلجيكي سخر حياته للدعاية الإستعمارية البلجيكية ورغم التغيير الحاصل بعد الحرب العالمية الثانية باتجاه نظرة أكثر تعاطفاً مع المستعمرات كان موقف السينمائيين الأفارقة بعد الاستقلال شديد المناهضة لهذه النوعية من الأفلام، ففي هذا السياق يجدر التذكير بالجدل الذي دار بين صمبان عصمان وجون روش حيث عاب فيه المخرج السنغالي على المخرج الفرنسي تصويره للأفارقة كما لو كانوا حشرات ، وقطع النظر عن مدى صحة هذه العبارة أو خطئها في حق جون روش فهي تعبر عن مشاعر المخرجين الأفارقة تجاه مسألة استحواد الآخر على صورتهم وحرمانهم من إمكانية امتلاكها ، من هنا جاء حرصهم الشديد على خلق ديناميكية ترفض المقاربة الإتنولوجية لقصورها على تصوير الواقع على حقيقته.



جان روش في أحد أفلامه عن أفريقيا

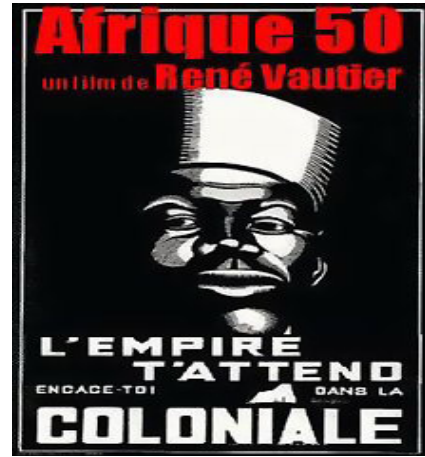
فإذا استثنينا هذه النوعية من الأفلام وتلك التي تتخلل من حين إلى آخر فيلموغرافيا المخرجين المختصين في الرواية. يكاد يكون الفلم الوثائقي غائبا في بداية تاريخ السينما الإفريقية. ولكن هناك استثناء هام آخر سوف نرجع إليه فيما بعد وهو المتعلق بالمخرجات النساء. ومع مرور الزمن أخذ الفلم الوثائقي شيئا فشيئا وجهة جديدة تأكدت في التسعينات مع بروز نوعية من الأعمال تجمع بين الشهادة والإبداع مؤكدة صراحة انتمائها إلى فنّ السينما. فإلى جانب الاتجاه الملتزم أخذ الوعي الفني يتطور كنتيجة طبيعية للتطور التاريخي والتحوّلات التكنولوجية والأيدولوجية، فظهر، في شمال الصحراء وجنوبها، جيل من الشبان، من مواليد الستينات، تخصّصوا في هذا النوع. نذكر منهم بالخصوص جان ماري تينو (الكامرون) إدريسو مورا كباي (البنين) وكاتي لينا ندياي (السينغال) وهشام بن عمار (تونس) ومالك بن إسماعيل (الجزائر).



جان ماري تينو Jean-Marie Teno

وإذ تمسك تينو بنضاليّة متشدّدة ضدّ الفساد (إفريقيا ساجردك، 2001) والقهر السياسي (السيد، 1999) والاستعمار (سوء التفاهم الإستعماري، 2004) وتعدد الزوجات (زواج الأكس، 2002) إلخ... فإن إدريسو مورا كباي قدم للسينما الإفريقية أعمالا على غاية من الإتقان الفنيّ تتم عن رؤية متفردة تتجاوز مجرد القراءة النقدية للواقع الاجتماعي والسياسي سواء تعلق الأمر بقضية التحولات الكبرى وما نتج عنها من بطالة وهجرة (ارليت، باريس الثانية، 2005) أو بمسألة ذات صلة بحياته الشخصية (سي غيريكي، الملكة الأم، 2002) فطبيعة الموضوع لم تلهه عن الاعتناء بالخطاب الفني. يتجلى هذا التمشي بأكثر وضوح لدى مالك بن إسماعيل الذي يمكن اعتباره، دون مبالغة، أهم سينمائي وثائقي في بلاد المغرب العربي. فمسائلته لواقع الجزائر الراهن مسألة

والقول بأنّ الفلم الوثائقي كان مهمّشا لا يعني أنّه كان غائبا تماما بل المقصود أنّه كان يندرج في سجلّ دعائي بعيد عن السينما وتقتصر وظيفته على كونه سلاحا للمقاومة السياسية. ولعل ريني فوتيبي يقدّم المثال الأفضل على ذلك في فضحه للاستعمار حيث كان يتقلد الكاميرا تماما كما كان يحمل المقاوم سلاحه معرّضا نفسه، أسوة بالمقاتل، إلى نفس المخاطر. تماما كأندري كوفان انطلقت حياته النضالية في مقاومة النازية، وتاما كأندري كوفان بُعث إلى أفريقيا لإخراج فلم يبرز القيمة الحضارية للاستعمار، كلّفته رابطة التعليم الفرنسية بمهمة إظهار مزايا النظام التربوي الاستعماري بالقارة السوداء، ولكنه على عكس أندري كوفان تماما قام بعمل مناهض للاستعمار، فأخرج في نهاية الأربعينات شريطا عنوانه «إفريقيا 50»، يُندد فيه بكامل الوضع بالسياسة الإستعمارية ووقعها السلبي على ظروف عيش سكان القرى في إفريقيا الغربية. مُنع الشريط من العرض طبعا ودام هذا المنع أربعين سنة كما حُكم على ريني فوتيبي بالسجن. يعتبر هذا الشريط أول عمل مناهض للاستعمار الفرنسي في تاريخ السينما، تم تصويره في السرية مخترقا القانون الجاري به العمل في ذلك الوقت و بالتعاون مع شخصيات وطنية عرفوا فيما بعد مثل هوفيت بوني، ومنذ ذلك الوقت انطلقت مسيرة روني فوتيه في مغامرة نضالية تواصلت بالجزائر جنبا إلى جنب مع المجاهدين وأعطت من بين ما أعطت سنة 58 «الجزائر تحترق».



فيلم إفريقيا ٥٠

كما يمكن التذكير بالأفلام الوثائقية التي نددت بالنظام العنصري في إفريقيا الجنوبية، ثم في رواندا إلى اليوم، ولو بشكل مختلف. فالوثائقي كان يعد من باب العمل الطارئ وغير الملزم، بالضرورة، بقوانين الإبداع الفني لذلك فقد كان زمنيا ومنطقيا سابقا للرواية.

عملية المصالحة، فالخطاب السينمائي هنا لا يختتم المعنى وإنما يشغل على الفراغات ولا يضيف على الظواهر تفسيرات نهائية.

قد يكون من باب المخاطرة البحث عن علاقة سببية بين الجنس الأنثوي والجنس الوثائقي ولكن لا بد من الإقرار أن النساء السينمائيات من مثيلات إيزا جينيني و سارا مالدورور وآسيا دجبار قد بادرن بالفلم الوثائقي في زمن السيطرة شبه الكلية للفلم الروائي في جنوب الصحراء وشمالها.



من فيلم أمكنتنا الممنوعة ليلي الكيلاني

وكن من أشهر السينمائيات إطلاقا في جيلهم ومازال جلهن يشتغلن إلى اليوم. يكفي ذكر تهاني راشد وشريطها «حبران» الذي يُعتبر من أبرز الأفلام الوثائقية التي أنتجت سنة 2010. والغريب في الأمر أن كل هؤلاء المخرجات فضلا عن كونهن نساء وهو ما يمثل، خاصة في تلك المرحلة التاريخية، جزءا م همشا من المجتمع، كنّ يتحركن ثقافيا أو جغرافيا أو سياسيا على هامش الفضاءات المعهودة.



آسيا جبار

فأهمهن آسيا جبار وهي جزائرية من مواليد 1936، أديبة مشهورة، هي الآن عضوة في الأكاديمية الفرنسية. أنجزت شريطا يعتبر علامة بارزة في تاريخ الفلم الوثائقي في أفريقيا وهو «نوبة نساء جبل شنوة» سنة 1978، وقد تحصل على جائزة النقاد بمهرجان البندقية سنة 1979، عمل نضالي ذو

سينمائية بالأساس أي أن الدلالات الفكرية والأيدولوجية لأعماله نابغة من مقاربتة السينمائية وقد توفّق في ذلك أيما توفيق في شريطه الأخير (الصين لا زالت بعيدة، 2010)، فالمدرسة التي انطلقت منها أول رصاصة ضدّ المستعمر والتي تدور حولها أحداث الشريط جمعت بين التاريخ السياسي والجغرافيا الاجتماعية. وقد جعل منها بن إسماعيل نقطة تقاطع لتساؤلات جد عميقة حول جزائر اليوم.



الصين مازالت بعيدة لمالك بن إسماعيل

أما كاتي ندياي فقد ذهبت بعيدا في استخدام الأساليب السينمائية في قراءتها لظواهر مختلفة من الثقافة الإفريقية. ففي «سامات، بصمات نساء» (2003) صوّرت نسوة يمارسن الرسم الجداري بطرق تقليدية قديمة. وكان يمكنها الاكتفاء بإنتاج فلم تصويري عن ظاهرة ثقافية تحمل قيمتها في ذاتها ولكنها تجاوزت ذلك بتوظيفها المونتاج جعل الفلم يُحبك على نسق تشكّل وتطوّر الإبداعات النسوية لتكون الحصيصة مسارين لعمليتي إبداع متوازيتين بين الحرفيات من جهة والمخرجة من جهة أخرى.

كما أكدت كاتي ندياي موهبتها في شريطها الأخير «في انتظار الرجال 2007» وقد صورتها في موريتانيا، فانتقالها من امرأة إلى أخرى لم يتمثل في مجرد الانتقال من رأي إلى آخر بل جاء على منوال الإيقاع الموسيقي في تقسيمة تحكي التنوع في المجتمع النسائي بموريتانيا .

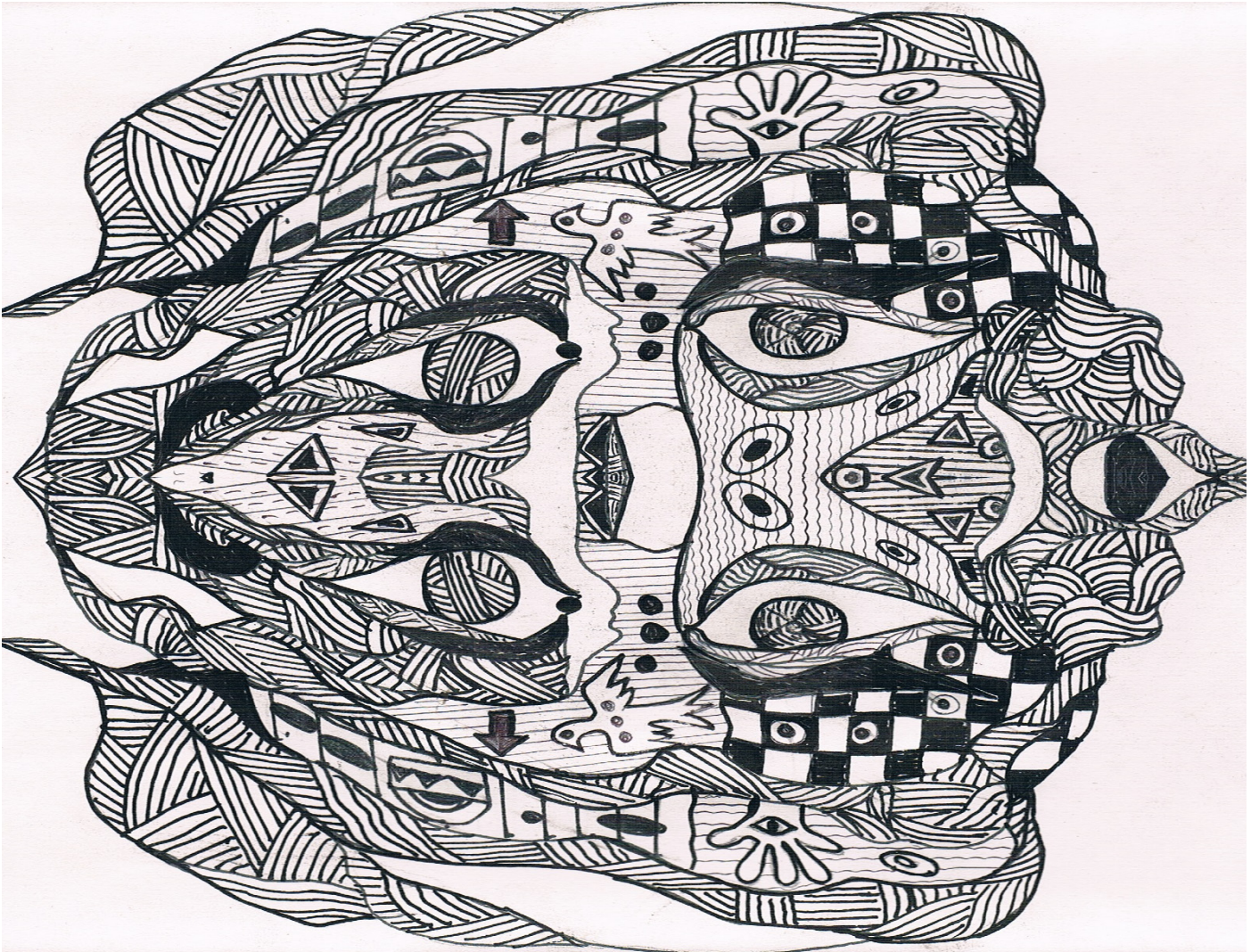
المرأة والفلم الوثائقي هامش الجنسين

تجدر الملاحظة هنا إلى أن المخرجات النساء تميّزن بصورة خاصة في حقل السينما الوثائقية فلا يمكن في هذا السياق عدم ذكر ليلي الكيلاني وشريطها «أماكننا الممنوعة» حيث اختارت أربعة عائلات تعرضت للقمع السياسي تحت نظام الملك الحسن الثاني ورافقتها مدة أربع سنوات أي طوال عملية العدالة و المصالحة في تمش يلتقي إلى حد ما مع تجربة ريتي بان بكمبوديا وأندري فان إين بإفريقيا الجنوبية، وقد تمكنت المخرجة في مقاربة بعيدة عن الخطاب السياسي العقيم من استنطاق مواطن الصمت وإنارة زوايا الظل في

أما ايزا جينيني فهي مغربية يهودية من مواليد 42 تخصصت في التراث الموسيقي بالمغرب. سخرت بداية نشاطها في التعريف بالسينما والثقافة المغربية بفرنسا ثم انتقلت إلى الإخراج السينمائي خاصة في التسعينات. كل هذه الشخصيات تميزت كما رأينا بتموقعهن على هامش الأنظمة الثقافية والسياسية، وربما كان ذلك سببا في اختيارهن الفلم الوثائقي الذي لم يكن، خاصة في ذلك الوقت، يمكن من الشهرة أو الاعتراف السريع. بقي أنه لا يمكن فهم موضوع الفلم الوثائقي فهما كاملا بدون اعتبار ثلاث مسائل جوهرية : التحولات التكنولوجية الهائلة التي طرأت على معدات التصوير والتغيير الذي حصل في ميدان توزيع الأفلام ثم وهو أمر في نظرنا في غاية من الأهمية انهيار الأيديولوجيات، ثلاث اعتبارات لم تمش بالضرورة في نفس الاتجاه وإنما تضافرت على شاكلة معقدة تقتضي دراسات أخرى.

رؤية نسائية حادة وفي ذات الوقت مقترح سينمائي مُجدد. يمكن هنا ذكر المخرجة التونسية سلمى بكار التي أخرجت، تقريبا في نفس الفترة، شريطا وثائقيًا ونسائيا أيضا كان له وقع كبير «فاطمة 75»، كما يمكن ذكر شريط صافي فاي السينيغالية «رسالة من الريف» تم تصويره هو أيضا سنة 75 وأنجزت آسيا جبار عملا سينمائيا آخر وهو «الزردة أو الأغاني المنسية» سنة 82.

أما سارة مالدورو فهي من مواليد 1938، هي في الواقع من أصل غوادالوبي، ولكن يمكن اعتبارها، من الناحية السينمائية، إفريقية للأهمية التي أولتها لقضايا القارة السوداء، ترعرعت في أوساط طليعة الحركة الأدبية الفرنسية إلى جانب جان بول سارتر وجان جينه وغيرهما. بعد دراسة السينما بموسكو انتقلت إلى إفريقيا فمرت بالجزائر والكونغو وأنغولا حيث استوحى العديد من مواضيع أعمالها التي كانت في البداية مرتبطة ارتباطا وثيقا بحركة التحرير ثم أصبحت فيما بعد تتعلق بمواضيع تهتم بالرموز الفكرية والأدبية في إفريقيا.





الاستاذ الدكتور عبود جودي الحلي

مهما تمادى المستبْدُ الجائرُ
وعلى العدوِّ الأجنبيِّ الكافرُ
وطغى ظلامُ الليلِ فوقَ ربوعنا
لأبدٍّ أن يأتي الصباحُ السافرُ
كم مرَّ في هذي المراحِيع من طغى
وبها تحكَّم ذو عنادٍ غادرُ
والليلُ مهما أطبقت ظلماتُهُ
فلكلِّ ليلٍ إن تطاولَ آخرُ
هي هكذا الأيامُ يمضي شؤمُها
ويظل كالجبلِ العراقُ الثائرُ

